Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/reflexionshistor00ricc

REFLEXIONS HISTORIQUES ET CRITIQUES SUR LES *DIFFERENS THEATRES* DE L'EUROPE.

Avec les Penſées ſur la Déclamation.

Par LOUIS RICCOBONI.

A PARIS,

De l'Imprimerie de JACQUES GUERIN, Quay des Auguſtins.

M. DCC. XXXVIII.

AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROY.

A LA

SACRA REAL MAESTA

DI ELISABETTA FARNESE,

REGINA DELLE SPAGNE, &c: &c.

SACRA REAL MAESTA,

LA mia ſorte che già trent' anni ſeppe trovar intoppi per togliermi il grande onore di eſſere al attuale ſerviggio del Monarca delle Spagne, quando per REALE *comando l'Ambaſciatore Cattolico doveva ſpedirmi da Venezia a Madrid; la ſteſſa mia ne-*

mica ſorte mi rapi per la ſeconda volta queſto onore ne l'anno de glorioſi ſponſali della VOSTRA REALE MAESTA. *In oggi ripara tante mie perdite la generoſa clemenza della* MAESTA VOSTRA *col permettermi di offerirle queſta mia debole operetta.*

La materia che ardiſco preſentare alla VOSTRA REALE MAESTA *è coſa indegna del di lei ſublime ſpirito, ma il motivo è confacente a la di lei Chriſtiana pietà. Il Teatro che doppo tanti ſecoli è ſtato ſempre lo ſcopo delli due gran' Partiti che lo anno a vicenda aſſalito, e diffeſo: la Chieſa, ed il Mondo: non è mai ſtato, a mio credere, a baſtanza ſvellato perche trionſi la verità. Per quanto per tutta l'Europa abbino tentato alcuni di purgare le rapreſentatione ſceniche, non ſi pervenne mai à quel ſegno, che la Religione richiede, & che la Civile oneſtà vorrebbe.*

Nel opera mia eſamino lo ſtato in cui ſi trovano tutti i teatri viventi, e reputo a la fine che non ve ne ſia pur uno, che non

abbiſogni

abbisogni di rifforma; il che è riserbato a farsi, non da Padri della Chiesa che non ponno che fulminar' con la voce, ma bensì da qualche pietoso Principe che puo operare con la mano. Chi fra questi sarà il Promotore di sì grand' opra resta per anche nascosto ne gli abissi de gli Eterni decreti.

Gli alti disegni della Providenza non sono compresi da gli uomini che doppo il fatto. Chi avrebbe già mai pensato che gli Eroi della Gloriosa Casa Farnese dovessero terminare in una Principessa, che è la MAESTA VOSTRA, *la quale innestata a la Real Casa di* BORBONE *dovesse tramandare a Posteri nuovi Eroi, sortiti da due così eccelsi Rami! Dicio' tutto il mondo è certo, già che non gli resta il fiacco contento di sperarlo, ma la sicura consolatione di vederlo. Chi sà che ad uno di questi dato non sia di stabilire una sorta di Teatro, che non solo convenga a spettatori christiani, ma che tolga ben anco tanti motivi di clamori.*

Il vivo desiderio mio per un tanto bene,

perche lontano ed incerto, non mi lascia però perder di vista il ben presente, che è quello della somma Grazia che la MAESTA VOSTRA *mi concede di consacrarle queste mie debolezze, e per fino di adrizzarle i miei umilissimi pensieri. Non saprei valermi de l'ordinaria espressione di rendergliene osequiosissime grazie, gia che mi par' troppo debole, mentre non v' é compenso fra l'una e le altre: abissato in un profondissimo rispetto mi ristringo però, bacciandole il Real Manto, a sottoscrivermi*

DE LA REALE VOSTRE MAESTA,

Umilissimo ed osequiosissimo
servidore,
LUIGI RICCOBONI.

AU LECTEUR.

LE but de cet Ouvrage eſt de faire ſentir que le Théâtre moderne, quoique parvenu à un degré de correction bien ſupérieur à celui où il étoit dans ſes commencemens, eſt encore éloigné de ce point de perfection que tant d'honnêtes gens déſirent. Ils me diront ſans doute qu'après avoir fait entrevoir la néceſſité d'une réforme, je devois du moins dire ma penſée ſur les moyens néceſſaires pour y parvenir.

Cette objection eſt auſſi juſte que naturelle, & pour y répondre j'avertis mon Lecteur que mon deſſein eſt de traiter dans un Ouvrage

à part ce qui regarde la réforme du Théâtre ; mais j'ai crû que je devois commencer par l'hiſtorique de tous les Théâtres d'Europe, en les comparant les uns aux autres, & en faiſant des réflexions critiques ſur chacun en particulier. Je me flatte que l'on y trouvera & l'agréable & l'utile, objet que doit toujours enviſager un Ecrivain qui cherche à mériter les ſuffrages du Public.

En effet, ſi les François, naturellement curieux de ce qui leur eſt inconnu, s'empreſſent à ſçavoir les uſages, les manieres & la forme des Théâtres qui leur ſont étrangers, les autres Peuples à leur tour auront-ils moins de plaiſir à connoître ce qui regarde les Théâtres de leurs voiſins? Et en cas que le goût vienne à changer, & que peu à peu le Théâtre

prenne

prenne une face nouvelle (comme on l'a vû en moins d'un ſiécle) nos deſcendans n'auront qu'à lire ce petit Ouvrage pour s'inſtruire tout d'un coup de la forme & du goût des Poëmes dramatiques d'aujourd'hui, ſans qu'ils ſe donnent la peine d'examiner un nombre infini d'Ouvrages des différentes Nations. J'oſe même eſpérer que les remarques que j'ai faites pourront être de quelque utilité aux Poëtes pour ſe bien conduire, & pour prendre la route la plus convenable à la Religion, à la raiſon & aux bonnes mœurs.

J'ai mis mes réflexions ſur le Théâtre Italien, & ſur le Théâtre Eſpagnol, avant celles que je donne ſur les Théâtres François, Anglois, Hollandois & Germanique, parce que ces matieres ne peuvent avoir un ordre

dre plus naturel que celui des tems : les Eſpagnols & les Italiens ayant paru les premiers en ce genre, je n'aurois produit que de la confuſion en parlant d'abord de ceux qui ne ſont venus que long-tems après.

REFLEXIONS

REFLEXIONS
HISTORIQUES
ET CRITIQUES
SUR LES
DIFFERENS THEATRES
DE L'EUROPE.

THEATRE ITALIEN.

LES Obſervations que j'ai faites ſur l'origine de la Comédie en Italie (1) me font préſumer qu'elle n'a jamais ſouffert d'interruption, depuis qu'elle ceſſa de paroître ſur les Théâtres des Latins. Lorſqu'elle eut

(1) Mon Hiſtoire du Théâtre Italien.

oublié sa premiere grandeur, elle s'abaissa jusqu'à courir de ville en ville, & se montra dans les Places publiques. Car si on ne doit pas donner le nom de Comédie aux insipides & indécentes boufonneries qui étoient représentées de la sorte, on y démêloit du moins la semence de cette mauvaise plante que la Religion avoit arrachée.

ELLE gémit long-temps dans cet état vers le commencement du XII. siécle : peu à peu elle reprit des forces ; elle parut ornée du Dialogue, mais les Représentations ne se faisoient encore qu'en des maisons particulieres. Dans le même tems, à la faveur des sujets qu'elle emprunta de la Religion, on la vit paroître avec plus d'éclat ; & l'invention de l'Imprimerie acheva de la produire au grand jour. Il nous reste des Comédies imprimées environ 60. ans après, c'est-à-dire vers l'an 1520. Quoique les Auteurs ne fussent point nommés, il étoit facile de juger à la rudesse de la Langue, qu'elles avoient été composées plus d'un siécle auparavant ; outre que les titres les annoncent déja comme très-anciennes. Il est donc naturel de penser qu'il y en

en a eu de plus mal écrites, & par conſéquent d'antérieures, dont peut-être les manuſcrits ſubſiſtent encore aujourd'hui. Les Comédies, dont je parle, & qui furent imprimées, ſont d'une telle licence dans l'intrigue & dans le dialogue, que l'on peut aiſément juger du caractére de celles qui les ont précedées.

BIBIENA dans ſa *Calandra*, *Machiavelli* dans ſa *Mandragola* & dans ſa *Clitia*, l'*Arioſte* dans ſes cinq Comédies, & les autres Auteurs Italiens qui pendant les quarante premieres années du XVI. Siécle, ont fait les plus belles Comédies, ont (pour la plûpart) ſuivi ces anciens modéles, quant à la licence de l'action & du dialogue, qui ſont remplis d'indécences & d'impietés : ils n'ont fait que corriger la forme & la conduite de la Fable, qu'ils ont rendue parfaite dans toutes les régles. Malgré les témoignages indubitables des anciennes Comédies qui les ont précédées, & que l'Impreſſion nous a conſervées, malgré cela, dis-je, les Italiens ne fixent l'époque de leur Théâtre qu'au tems de la *Calandra*, qui fut jouée pour la premiere fois

quelques années avant 1500 : & ils regardent comme des Farces, toutes celles qui ont paru dans les siécles précédens, quoiqu'elles fussent de grandes Piéces, & distribuées en cinq Actes. Il y a des Piéces de cette espéce, qui dans l'Impression portent le titre de Farces, & d'autres qui sont nommées Comédies ; il faut remarquer qu'il y en a plusieurs autres aussi dont l'Impression porte le titre de Farce dans le frontispice, & celui de Comédie dans l'épilogue. On conçoit aisément que ces anciens Poëtes faisoient ces deux noms synonimes ; mais les Ecrivains Italiens, sans faire réflexion à cela, se récrient fort, leur contestent absolument la qualité de Comédies, & ne les appellent que des Farces. Quant à moi, avec leur permission, je les appelle toutes des Comédies, mais défectueuses, & telles qu'elles pouvoient être dans la naissance de leur Theâtre.

LES Ecrivains Italiens ont mieux aimé sacrifier le mérite de l'Antiquité à la gloire de la perfection ; il semble qu'ils ayent eu en vûe de cacher à tout le monde les Ouvrages de Théâtre de près de deux siécles, pendant lesquels

lesquels il n'a paru que de mauvaises Comédies, pour pouvoir se vanter d'une époque qui leur fît honneur : ils tâchent de nous montrer qu'ils ont commencé la carriére du Théâtre par des chef-d'œuvres, & non par des Ouvrages très-foibles, ou très-défectueux, comme ont fait tous les Théâtres du monde depuis la décadence des Grecs & des Latins : nous voyons qu'ils ont marché tous pas à pas & long-tems à tâton, avant que d'atteindre à la perfection, ou du moins d'avoir corrigé les premieres extravagances. Puisque les Comédies Italiennes qui nous restent de ces premiers tems (qui ne sont pas en grand nombre) ne portent dans leur frontispice que le titre d'anciennes, sans un avis au Lecteur, & sans aucune note qui nous éclaircisse pour le tems; voyons si les représentations saintes peuvent nous indiquer une époque plus sûre de la naissance du Théâtre en Italie.

IL est certain qu'anciennement on représentoit à Rome *la Passion de notre Seigneur au Colisée*. Les Auteurs Italiens les plus célébres ne laissent aucun lieu d'en douter :

(1) Qu'on se donne la peine de les examiner, & on trouvera dans leurs Ouvrages des témoignages clairs & précis sur l'usage dont il est question ; mais rien n'en établit mieux la verité que les Tragédies qui nous ont été conservées sur la Passion de Notre Seigneur.

IL n'est pas moins constant que l'usage de représenter la Passion de N. S. fut entiérement aboli vers la fin du Pontificat de Paul III. c'est-à-dire en 1546, ou au plus tard en 1549. C'est ce qu'on lit formellement dans les Auteurs ci-dessus nommés : mais en quel tems préciſément a commencé l'usage de représenter la Passion, quelle en est la datte & l'époque, c'est ce qu'il est très-difficile de déterminer. Nous trouvons bien que cet usage est ancien ; les Auteurs cités ci-dessus dépose nt unanimement en faveur de cette antiquité : ils fixent l'époque de la fin de ces Tragédies, & nous laissent dans une parfaite ignorance sur celle de leur naissance, parce

(1) André Fulvius, pag. 146.
La Description de Rome, imprimée en 1643. *in*-8°. pag. 487.
Il Ritratto di Roma moderna, en 1645. in-8°. *p.* 435.
Roma ricercata, imprimée en 1699. in-8°. *p.* 73.
Guido Panciroli in Roma sacra e moderna, en 1725. p. 37.
Crescimbeni ne' commentarii de la volgar poesia. p. 242.

qu'ap-

qu'apparemment ils l'ont eux-mêmes ignorée ; on ne peut donc former ſur ce point que de ſimples conjectures.

OR le ſentiment de quelques ſçavans Antiquaires de la ville de Rome eſt, qu'on ne peut point faire remonter les Repréſentations de la Paſſion au Coliſée, au-delà de l'année 1449 ; de ſorte que dans ce ſyſtême cet uſage auroit duré environ cent ans, puiſqu'il a fini à Paul III. vers l'an 1549. Ce ſentiment eſt fondé ſur le témoignage de *Creſcimbeni* dans ſon Hiſtoire de la Poëſie en langue vulgaire, où il cite *Cionacci*, & parle ainſi des Repréſentations pieuſes ; voici ſes propres mots que j'ai traduits : *La plus ancienne que nous trouvons, c'eſt (ſuivant Cionacci qui diſoit en avoir le manuſcrit) celle d'Abraham & Iſaac, de François Belcari, qui mourut en* 1484. Ledit Cionacci ajoute, qu'à la fin du manuſcrit il y avoit ces paroles : « La ſuſdite Piéce fut jouée la premiere fois à Florence » dans l'Egliſe de Sainte Marie Magdelaine » l'an 1449. » Creſcimbeni ſoutient que c'eſt-là la premiere Piéce ſainte qui ait été écrite & repréſentée en Italie. Si je ne me

trompe il a tort, car le manuſcrit ne le dit point ; il nous avertit ſeulement que cette Repréſentation d'Abraham & Iſaac, a paru pour la premiere fois l'année 1449 ; mais il ne nous dit point que ce ſoit le premier Poëme de cette eſpéce qui ait été fait. L'Auteur n'auroit pas manqué de nous dire qu'il en étoit l'inventeur, & le premier qui eût fait repréſenter des Tragédies ſaintes : & M. Creſcimbeni lui fait un honneur que l'Auteur ne ſe fait pas lui-même, puiſqu'il ne pouvoit pas peut-être ſe donner une telle gloire ſans s'expoſer au démenti de toute l'Italie.

QUELQUES lignes avant, Creſcimbeni en cherchant l'origine & le commencement des Repréſentations ſaintes, rejette un fait que j'aurois adopté pour preuve ; le voici traduit mot à mot : *Le tems où elles ont commencé, nous n'avons pas pû le trouver ; & quoique le Vaſari dans la vie de Buffalmacco Peintre, nous donne la relation de cette Fête que l'on fit ſur l'Arno l'an* 1304. *où une Machine qui repréſentoit l'Enfer étoit poſée ſur des batteaux, & que Cionacci* (1) *s'imagine pouvoir être celle de*

(1) Annot. Rein. Sacr. medici, col. 11.

Teofilo

Teofilo, à la fin de laquelle, ſuivant ce qu'il dit, on pourroit voir l'Enfer, puiſqu'il y eſt marqué, « que les Diables entrant dans l'Enfer avec » le Juif, un Ange congédie les Spectateurs; ou » plûtôt celle de Lazare le Riche & Lazare le » Pauvre, à la fin de laquelle le Riche dans » l'Enfer demande vainement du ſecours au » Pauvre qui eſt dans le ſein d'Abraham. » Cependant par le lieu où elle fut repréſentée, & par le tems, qui étoit les Calendes de May, dans leſquelles on a toujours accoutumé de donner du profane, la jugeant telle, nous ne la mettrons point parmi les Fêtes ſacrées, & nous ne dirons point que ce ſoit par elle qu'elles ont commencé.

LA concluſion de Creſcimbeni ne me paroît pas juſte. On pourroit avoir donné cette Fête ſur la riviere d'Arno, comme une Fête profane; mais la qualité en eſt toujours ſainte ou morale : de ſorte que ſi elle n'a pas été la premiere, elle doit toujours tenir ſon rang parmi les Repréſentations ſaintes ou morales. A ſa place, au lieu de la réfuter, je me ſerois ſervi de cette découverte pour chercher, dans les tems plus éloignés, quelque Ouvrage de la même nature, s'il y en

a, ou quelque fait pareil qui pût servir de fondement à une conjecture probable.

S'IL m'étoit permis de hazarder mon sentiment sur une matiere aussi obscure, & après la décision que je viens de rapporter, j'avoue de bonne foi que je serois extrêmement porté à croire que la Représentation de la Passion de N. S. au Colisée, a commencé à peu près dans le même tems que l'établissement de la Confrerie *del Gonfalone*. Je pense qu'on peut l'inférer des Statuts de cette Compagnie imprimés à Rome chez *Bonfadino*, en 1584. *page* 74. En voici les termes traduits : *Notre Confrérie ayant anciennement pour son principal institut de représenter la Passion de Jesus-Christ, nous ordonnons qu'en cas que l'on représente les Mysteres de la Passion, on observe sur cela nos anciens ordres, & ce qui sera prescrit par la Congrégation générale.*

JE fais sur cela deux réflexions. Il paroît par ces paroles que la constitution principale & essentielle de la Confrérie *del Gonfalone* étoit de représenter la Passion de N. S. il paroît qu'il y avoit des réglemens faits sur la maniere d'exécuter cette Tragédie. Or est-il croyable

croyable que les Confréres *del Gonfalone* ayent prévariqué dès les commencemens de leur Inſtitution contre le point principal de leur Régle, ſur-tout lorſqu'on fait attention que l'obſervation de cet article, non ſeulement ne coûtoit rien à la nature, mais qu'au contraire elle flattoit le goût général de la Nation ? On connoît en effet la paſſion des Italiens pour les Spectacles ; on ſçait d'ailleurs la ferveur des commencemens d'un établiſſement. Or cette Confrérie a été fondée en 1264. Cette datte eſt conſtatée par la Préface des Statuts de la Compagnie, & *par Ottavio Panciroli, Teſori naſcoſti di Roma, pag.* 488. Suivant cette opinion, la repréſentation de la Paſſion de Notre-Seigneur auroit commencé en 1264, & continué environ 288 ans, en ſuppoſant avec les Auteurs cités ci-deſſus qu'elle a fini à la fin du Pontificat de Paul III. c'eſt-à-dire, en 1549. Voilà ma premiere conjecture.

LES Italiens vantent leur Théatre comme le premier & le modéle de tous les autres Théatres de l'Europe : je ſçais bien qu'ils diſent vrai, mais ils ne l'ont dit que par une ancienne

cienne tradition, & ſans avoir approfondi l'époque des Théatres Eſpagnol, François, Anglois, &c. ils ont crû de bonne foi que quel que ſoit le tems où le Théatre Italien ait commencé, il a toûjours été le premier, & ils ne ſe ſont point embarraſſés d'en fixer l'époque deux ſiécles plûtôt, ou deux ſiécles plus tard. Ils en ont une qui eſt celle de la Repréſentation ſainte ou morale, donnée ſur l'*Arno* l'an 1304; & ils la rejettent, pour l'établir 150. ans après, & de cette façon ils détruiſent encore l'autre époque de la Confrérie *del Gonfalone*, érigée en 1264, ſoûtenant que la premiere Repréſentation ſainte n'a été donnée en Italie que l'an 1449. Si cette derniere époque étoit inconteſtable, les Italiens ne pourroient pas ſe dire les maîtres du Théatre; mais il faudroit qu'ils ſe rendiſſent juſtice, en ſe diſant les écoliers des autres Nations: car c'eſt un fait certain que les Myſtéres du Vieux Teſtament ſe repréſentoient à Londres l'an 1378, & en France l'an 1398. même avant, comme nous dirons à ſa place. Il ſeroit donc évident que les Italiens, s'ils n'avoient pas commencé en 1264, tems où

fut

fut établie la Confrérie *del Gonfalone*, ou environ 1300. à la Fête donnée sur l'*Arno* que nous avons citée, & que la premiere représentation morale n'eût été donnée que dès l'an 1449, comme Crescimbeni, & les Antiquaires de Rome prétendent, il seroit donc évident, dis-je, que les Italiens seroient venus après les autres, & que ce seroit des François & des Anglois qu'ils auroient appris l'art du Théâtre.

CE que nous avons cité des Statuts de la Confrérie *del Gonfalone* me fait faire une autre réflexion. Ils portoient, qu'*au cas que l'on représentât la Passion de N. S. on devoit observer les ordres anciens, & ce qui seroit prescrit par la Congrégation générale.* Donc la représentation de la Passion de N. S. n'étoit abolie que par rapport au lieu, & Paul III. ne la défendit qu'au Colisée. On peut croire même que lesdits Confréres en ont donné la représentation depuis, mais autre part, puisque trente-cinq ans après la défense du Pape il paroît par les nouveaux Statuts qu'ils avoient la liberté de jouer s'ils le vouloient: car si la Représentation de la Passion de N. S.

avoit

avoit été entiérement abolie par le Pape dans la Ville de Rome, il auroit été inutile d'y inférer cette clause ; & même il ne leur auroit pas été permis de la mettre, si elle avoit été contraire aux ordres du Pape.

TOUTES les Tragédies saintes ont été écrites en vers ; mais à l'égard des plus anciennes il ne faut pas s'en rapporter aux éditions que nous en avons, pour décider que c'est ainsi qu'elles ont été représentées d'abord. Les impressions nous avertissent qu'elles ont été récrites ou corrigées, pour les rendre lisibles & convenables au tems ; ce que l'on faisoit toutes les fois & à mesure qu'on en donnoit de nouvelles éditions, ou qu'on les remettoit sur la Scene, après quelque intervale. Entr'autres il nous reste l'édition d'une de ces Tragédies saintes, où le point principal dont je parle est clairement expliqué, (1) & dont voici la traduction du frontispice : *De la Passion, Mort & Résurrection de Jesus-Christ, représentation tragique de Jean-Baptiste Filauro, imprimée pour la troisiéme fois, & corrigée de plusieurs fautes, & augmentée d'une grande*

(1) Allacci, pag. 72.

quantité

quantité de Vers, par Salvatore Maſſonio, & repréſentée dans la Ville del Aquila, le jour du Jeudi Saint, l'an 1614. Donc les Repréſentations de la Paſſion n'étoient pas abolies en Italie ſoixante-cinq ans après la défenſe de Paul III. ſi bien que l'on peut ſe confirmer dans l'opinion, que cette défenſe ne regardoit que le lieu où l'on repréſentoit, & non pas la choſe, comme nous l'avons dit.

LES Repréſentations ſacrées ont continué dans toute l'Italie juſqu'en 1660, c'eſt-à-dire cent onze ans après le Pontificat de Paul III. & cela non-ſeulement dans des endroits particuliers, mais le plus ſouvent dans les Egliſes pour la Fête du Saint dont elles portoient le nom, comme on le voit dans pluſieurs impreſſions. Si elles avoient été défendues & abolies par le Pape, jamais les Evêques Italiens n'auroient permis qu'on les repréſentât dans leurs Diocéſes, & encore moins dans des Egliſes. Le mélange du ſacré & du profane, & le Comique peu correct qu'on y mêla, en dégoûta les Spectateurs, & peu-à-peu on en abandonna les Repréſentations.

DE tout ce que nous avons dit, je crois qu'on

qu'on peut conclure, que si la Passion de Notre Seigneur n'a pas été représentée au Colisée la première année de l'établissement de la Confrérie *del Gonfalone*, qui a été fondée en 1264, elle n'a pas tardé à y paroître. Cela supposé, je crois qu'il faut penser aussi, que dans l'établissement de la Confrérie, & dans l'arangement des Statuts, les Confréres n'imaginérent pas les premiers ces sortes de Représentations ; qu'elles avoient déja été mises sur la Scene particulierement & en mauvais ordre, & que la Confrérie se proposa de l'exécuter en meilleure forme & avec magnificence au Colisée. A quoi auroit servi l'institution de la Confrérie, qui avoit cet objet en vûe, si elle en avoit différé l'exécution de cent quatre-vingt-cinq ans ? Il est donc naturel de croire que l'exécution de ce projet ne traîna pas long-tems, & ce seroit parler contre toute la probabilité de dire qu'elle a été portée jusqu'à l'année 1449.

ENTRE l'établissement de la Confrérie & la Fête, qui fut donnée sur l'*Arno* à Florence l'an 1304. il se passe quarante ans, & je tiens pour indubitable, que dans l'intervale de ces deux

deux dattes, la Paſſion de Notre Seigneur & les autres Repréſentations ſaintes, auſſi-bien que les premiéres Comedies profanes, ou Farces, comme on veut les appeller, étoient déja en vogue, & même qu'elles avoient commencé long-tems avant l'établiſſement de la Confrérie, qui peut-être a été la premiere à ériger un eſpéce de Théâtre dans un lieu public, tel que le Coliſée.

LA Poëſie étoit en Italie avant *Dante*, & ſans me fonder ſur ce que *Leonardo Arettino*, dans ſa vie, fait dire à Dante même (1) que la Poëſie avoit commencé cent cinquante ans avant lui, il me ſuffit qu'elle ait commencé dans le tems de *Guido Guinicelli*, *Guittone*, *Bonaguinta*, *Guido da Meſſina*, qui ont précédé Dante, puiſqu'ils fleuriſſoient en 1200, pour appuyer toujours ma conjecture, que le Théâtre a commencé en Italie vers 1200. avant même l'établiſſement de la Confrérie, *del Gonfalone*, qui probablement a tiré l'idée de ſon inſtitution de l'uſage qui étoit déja répandu dans le pays de repréſenter la Paſſion, ou quelqu'autre ouvrage, dont

(1) Page 67.

l'objet étoit toujours la morale ou la piété.

Les Ecrivains Italiens n'ont rapporté que ce qu'ils ont vû de leurs propres yeux : lorſqu'ils ont établi quelque opinion ſur des faits, ce n'eſt qu'une contradiction perpetuelle entr'eux, ſans convenir jamais. Dans l'incertitude où ils nous laiſſent, je ſens bien que ſi quelqu'un adopte mes conjectures, qui me paroiſſent bien fondées, je n'aurai fait qu'augmenter la confuſion ; mais ce n'eſt pas ma faute. L'invention de l'Imprimerie arriva dans un tems où l'Italie étoit de toutes les nations de l'Europe la plus ſçavante en tout genre, ce qui a fait du tort aux ouvrages de leurs ancêtres. Les gens de Lettres n'ont point prêté la main pour faire paroître au jour (ſur-tout en fait de Poëſie) ce qui n'étoit pas d'une langue correcte ; & c'eſt par un grand hazard ſi quelque choſe a paſſé juſqu'à nous. Toutes les autres Nations n'ont pas fait de même, comme nous le dirons à ſa place : on a imprimé tout ce que leurs prédéceſſeurs avoient écrit, bon ou mauvais, de deux ou trois cens ans auparavant ; & par là ils ont l'avantage ſur les Italiens d'avoir laiſſé

laiſſé à la poſtérité des ouvrages qui ſervent à l'Hiſtoire. Si on en avoit fait autant en Italie, nous ne ſerions pas embaraſſés de ſçavoir au juſte l'époque du Théâtre Italien.

DEPUIS 1500. il n'y a jamais eu de Poëtes en Italie dont la profeſſion fût d'écrire pour le Théâtre, pour en tirer quelque profit. Les Ducs de Ferrare, de Florence, d'Urbin & de Mantoue, n'ont donné la Tragédie & la Comédie que dans leurs Palais particuliers. L'Académie de *Sienne* (1) fut la premiere qui excita par ſon exemple les autres Sociétés litteraires à compoſer de bonnes Comédies & à les repréſenter. Cet uſage fut ſuivi pendant tout le XVII. Siécle; & les Comédiens mercénaires, qui alors ne jouoient encore que des Piéces à l'impromptu, n'en repréſenterent quelques unes qu'après qu'elles eurent été imprimées.

POUR ce qui regarde le Théâtre Italien de nos jours, je commencerai par donner une idée du Théâtre matériel & des Spectateurs. Les Spectateurs, dans preſque toutes les Villes d'Italie, ſont tumultueux, &

(1) Les Intronati.

font du bruit, même avant que la Piéce ait commencée. Ils ſont violens dans leurs applaudiſſemens, & crient de toute leur force, *Viva*, lorſqu'ils veulent faire honneur au Poëte ou aux Acteurs; ſi la Piéce ou quelqu'un des Acteurs leur déplaît, ils crient de même, *Và dentro:* & ſouvent pour marquer davantage leur indignation, ils l'accablent d'injures, & jettent des pommes ſur le Théâtre. Les Acteurs, au contraire, qui ont quelque réputation & du mérite ſont eſtimés & applaudis; & dans les Villes même où les Spectateurs ſont les plus inquiets, ils deviennent tranquilles lorſqu'ils ſont contens de la Piéce & des Acteurs.

Cependant il y a des Villes où le Spectacle eſt toujours paiſible, lors même que les Comédies & les Comédiens ne plaiſent pas; les Spectateurs ſe contentent après deux ou trois repréſentations de ne plus retourner au Théâtre: & au lieu des clameurs ils marquent un mépris, qui ne ſe fait pas moins entendre. Telles ſont les Villes de Genes, de Lucque & de Florence, où l'on ſçait cependant connoître le bon, & l'applaudir.

ON ne connoît point en Italie l'uſage d'avoir des Spectacles pendant toute l'année. Les Villes où ils ſont établis ont un certain tems marqué pour en jouir ; & comme ce tems n'eſt pas par-tout le même, les Comédiens parcourent dans l'eſpace d'un an une partie de l'Italie. Les Théâtres ſont ouverts à Veniſe depuis le mois d'Octobre juſqu'au premier jour de Carême. Dans pluſieurs villes des deux Lombardies, on donne le printems à la Comédie ; on la repréſente en plein jour & ſans lumiére, parce que telle eſt la conſtruction des ſalles, qu'elles ſont ſuffiſamment éclairées par le jour. Ces ſalles ſont quelquefois une ſimple charpente, élevée dans des cours vaſtes, à peu près comme à Veronne, où tous les ans on en bâtit de ſemblables dans le grand Amphithéatre de l'Arene.

DANS les villes où l'on joue la Comédie en plein jour, les Spectacles ſont tranquilles ; moins cependant par le caractére des Spectateurs, que par la difficulté qu'ils trouveroient pour n'être pas apperçus.

ON n'ouvre les Théâtres à Rome que les

huit derniers jours du Carnaval. Depuis qu'Innocent XI. défendit aux femmes de monter jamais sur aucun Théâtre, on n'y voit paroître que de jeunes garçons, qui en prennent les habillemens & qui en représentent les rôles.

Les Théâtres sont magnifiques en Italie: ils ont communément quatre rangs de Loges, sans en compter un autre qui est audessous des prémieres, & qui fait l'enceinte du Parterre: il y a même à Venise un Théâtre à sept rangs de Loges; on le distingue par le titre de S. Samuel, suivant l'usage général de désigner les différens Théâtres par le nom de la Paroisse où ils sont bâtis: on y est assis au Parterre; c'est une coutume établie dans toute l'Italie.

On ne donne à Venise pour entrer à la Comédie que seize sols monnoye courante. On donne cet argent à la porte où l'on prend un billet. Ensuite, si on veut être assis, on paye encore dix sols; mais si le Parterre n'est pas plein, on peut rester debout, en se tenant dans le fond de la Salle. A l'égard des Loges, quand on veut s'y placer, il faut en louer une entiere.

LES Théâtres de Veniſe ont ordinairement vingt-quatre, & quelquefois trente Loges par chaque rang; mais les Loges ne peuvent contenir que ſix perſonnes: enſorte que tout étant plein, on n'y compte jamais plus de quatorze cens perſonnes. Le grand Théâtre de Milan eſt un des plus ſpacieux qui ſoit en Italie; mais il n'y en a aucun de comparable à celui de Parme, qui, comme les Théâtres des Romains, n'a point de Loges, mais ſeulement des gradins en Amphithéâtre.

A Veniſe on va maſqué aux Spectacles: ce qui eſt d'une grande commodité pour les Nobles, & ſur-tout pour les Sénateurs, & les autres perſonnes qui occupent les grandes places, parce qu'à la faveur du maſque ils ſont diſpenſés de porter l'habit qui déſigne leur qualité ou leur emploi, & que le Doge même y peut aller ſeul avec cette précaution. On y va auſſi, ſi on veut, à viſage découvert, & c'eſt ainſi que les femmes de qualité & de diſtinction y paroiſſent.

IL y a d'ordinaire en cette Ville huit Théâtres ouverts: quatre pour les Comédies, & quatre pour les Opera. Comme les rangs y

ſont diſtingués, les Femmes de condition ne ſe placent jamais qu'aux prémieres Loges; & les Courtiſanes, qui depuis quelque tems ſont dans l'uſage de ſe maſquer, occupent le rang des Loges audeſſous des prémieres. Les hommes & les femmes qui veulent ſe mettre ſur les ſiéges du Parterre, ont grand ſoin de n'y pas porter de beaux habits : l'habitude où l'on eſt de cracher des Loges dans le Parterre, & d'y jetter les reſtes de ce que l'on a mangé, rendant ces places très-deſagréables.

LES Loges ſe louent par année ou par jour ; ce qui eſt appellé année, commence, comme nous l'avons dit, au mois d'Octobre, & finit au dernier jour du Carnaval. Le prix de ces Loges n'eſt point fixe, il change tous les jours ſuivant les Piéces ; le Concierge du Théâtre eſt le maître de l'augmenter ou de le diminuer, & c'eſt ordinairement le mérite de la Piéce & des Acteurs qui en décide : le ſuccès d'une Piéce nouvelle a fait quelquefois porter une Loge du Paradis à un ſequin, ou dix livres de France : une prémiere Loge à dix ſequins, & les autres à proportion. Il y a très-peu de villes en Italie qui n'ayent qu'un

qu'un ſeul Théâtre ; elles en ont deux ou trois, & le prix des entrées eſt à peu près ſuivant les uſages des Théâtres de Veniſe.

APRE'S avoir parlé du Théâtre matériel, je viens aux Piéces qu'on y repréſente. Depuis 1500. les Italiens peuvent ſe vanter d'avoir eu pendant près de cent ans un très-bon Théâtre, qui même eſt le ſeul en Europe que l'on puiſſe citer de ce tems-là, & qui tant pour les regles, que pour le goût & le génie, a ſervi de modéle aux autres qui ſont venus après. Vers le milieu du XVII. Siécle les Comédies Eſpagnoles prirent la place de la bonne Tragédie & de la bonne Comédie.

LA corruption du bon goût a été ſi violente pendant les cinquante dernieres années du Siécle paſſé, que ceux qui s'en étoient préſervés n'avoient aucune réputation dans le pays : une Piéce de poëſie, dans le goût de Petrarque, n'avoit qu'un petit nombre d'approbateurs, mais généralement elle étoit regardée comme inſipide & ſans génie. Il en étoit de même des Ouvrages de Théâtre. Si dans ce malheureux tems il a paru quelque Tragédie ſenſée & de bon goût, elle

étoit

étoit reçûe avec mépris, & l'on auroit rougi de dire qu'on l'avoit lûe. Enfin le goût du Théâtre Eſpagnol, qui a ſon grand mérite, a été pouſſé en Italie au dernier point de l'extravagance ; ces ſortes de Poëmes dramatiques ſont ſans nombre en Italie, & la plus grande partie, du genre que nous venons de dire.

Cette frénéſie de l'eſprit ſe calma, & ſur la fin du ſiécle on vit paroître dans toutes les villes d'Italie des Sçavans & des Gens de Lettres & de goût, qui par leurs Ouvrages & par leurs Diſſertations dans les Académies, ou dans les Societés Littéraires, firent revivre & ramenerent le bon ſens par tout. A l'égard du Théâtre on oppoſa les traductions de Corneille & de Racine aux extravagances qui étoient ſi fort en vogue : les Comédiens mercenaires ſuivirent l'exemple des particuliers ; & en peu d'années (avec bien de la peine à la verité) toute l'Italie ſe remit dans le bon goût.

Depuis 1700. il a paru un nombre de Tragédies, que les bons Eſprits des Italiens ont écrites : quelques-unes dans le goût François, & d'autres dans la forme ancienne : celles-ci venoient

venoient des plus ſçavans Génies d'Italie, qui non contens de la forme de la Tragédie Françoiſe, aimoient mieux rappeller le goût des Grecs, mais ils n'ont pas été les plus heureux ; de même on a vû paroître quelques Comédies nouvelles, & les unes & les autres en vers ; il eſt vrai qu'elles ſont en ſi petit nombre que le Théâtre Italien depuis 1700. eſt infiniment pauvre, ſi on le compare aux Théâtres François, Eſpagnol & Anglois, qui chaque année augmentent leur fond par des nouveautés.

LA ſtérilité du Théâtre Italien vient ſans doute de ce que les Piéces ne produiſent rien à leurs Auteurs : un homme d'eſprit & riche, écrit quelquefois pour ſa propre ſatisfaction un Ouvrage dramatique, & le donne aux Comédiens ; d'autres, comme *Martelli*, *Gravina*, font imprimer leurs Productions en ce genre, ſans les faire paroître ſur la Scéne auparavant ; & laiſſent aux Comédiens, après l'Impreſſion, la liberté de les repréſenter s'ils le veulent ; mais ce ſont-là des événemens qui arrivent ſi rarement, qu'il y a tout à craindre que le goût du Théâtre ne ſe perde bien-tôt en Italie.

LES

LES gens d'esprit & de talent (qui trop souvent ne sont pas favorisés des biens de la Fortune) prennent une autre route pour y parvenir. Le tems a insensiblement détruit la plûpart des Academies, & le même goût ne se trouve point dans celles qui subsistent encore. Si de tems en tems, & par une espece de caprice seulement, elles s'avisent de jouer quelques Piéces, elles aiment mieux en traduire du Théâtre François, que d'en composer de nouvelles. C'est ce qu'on a pratiqué dans les Colléges de Rome, de Parme, & dans presque tous les autres Colléges d'Italie. Cette facilité détourne ceux même qui ont le plus de talent d'imaginer des Sujets; & l'un des meilleurs Poëtes de son tems, le *Gigli*, après avoir donné plusieurs Piéces de son invention, traduisit le *Tartuffe* de Moliere, dont il a fait sa Comédie de *D. Pilone*. Dès lors j'augurai que l'Italie n'auroit plus pour Poëtes dramatiques que de simples Traducteurs; & ce que j'avois prévû ne s'est que trop accompli.

QUOIQU'EN Italie les Poëtes dramatiques n'ayent jamais écrit par intérêt, on trouve cepen-

cependant dans la *Dramaturgia* de l'*Allacci* un nombre considérable de Poëtes. Suivant ce Catalogue, on compte cent trente-neuf Poëtes tragiques, & trois cens onze Poëtes comiques du bon siécle, c'est-à-dire depuis 1500.

La *Dramaturgia* de l'*Allacci*, qui ne va tout au plus que jusqu'en 1660. donne les titres des Pieces avec les noms des Auteurs qui ont composé des Tragicomédies, des Pastorales & des Tragédies sacrées; & en les ajoutant à ceux de mon Catalogue, on trouvera que le nombre des Poëtes dramatiques Italiens dans l'espace de 160. ans tout au plus, va à douze cens douze. Or ce Catalogue laisse vuide un espace de soixante-seize ans jusqu'à ce jour: & si dans ce nombre infini de piéces, il y en a beaucoup qui sont tirées de l'Espagnol, ou écrites dans le goût de cette Nation, on en trouve assez de bonnes, pour me persuader, que si le Théâtre Italien donnoit à l'exemple des autres Théâtres de l'Europe quelque récompense aux Poëtes dramatiques, on en verroit éclore de meilleurs & en plus grand nombre; car la gloire & le profit unis ensemble

ble ſont les deux principaux mobiles de l'eſprit.

Puiſque l'on a parlé des Poëtes dramatiques depuis 1500. juſqu'à 1660. il ne ſera pas inutile de faire connoître combien il y a de Piéces imprimées de ce tems là. On compte dans le ſeul Recueil de la Bibliotheque du Vatican 235. Tragédies profanes ; 500. Comédies ; 237. Paſtorales ; 120. Tragicomédies, & 405. Tragédies ſacrées ou morales. L'*Allacci* dans ſa ſixiéme Liſte donne un Catalogue des Tragédies, des Comédies, des Paſtorales & des autres Drames qui n'ont pas vû le jour, mais qui étoient compoſés avant 1660. & non content d'y ajouter des Mémoires hiſtoriques, il indique les Bibliothéques, & les Cabinets particuliers où l'on conſerve ces manuſcrits : mais depuis l'*Allacci* il n'y a pas douze de ces Piéces qui ayent été imprimées : on trouve dans cette Liſte 110. Tragédies profanes, 70. Tragédies ſacrées ou morales, 203. Comédies, 20. Paſtorales, & pluſieurs Opera. Et dans une eſpéce de Supplément on compte encore 12. Tragédies, 18. Repréſentations ſacrées, 15. Comédies, 10. Tragicomédies, 2. Paſtorales

&

& beaucoup d'Opera, qu'il faut ajouter à la premiere Liſte. En aſſemblant ces différens nombres, on trouvera que le Théâtre Italien a plus de deux mille Drames ; & ſi le Catalogue des 76. ans qui reſtent depuis 1660. paroît quelque jour, je ne doute point que l'Italie en deux cens ans ne ſe ſoit enrichie de plus de cinq mille Piéces de Théâtre.(1) On peut avancer cette propoſition avec d'autant plus d'aſſurance que la *Dramaturgia* de l'*Allacci* renferme ſeulement le Recueil des Piéces qui exiſtent dans la Bibliothéque du Vatican, & non pas toutes celles qui ont été imprimées depuis 1500. juſqu'en 1660. & qui ſont encore en grand nombre. J'ai pluſieurs Tragédies ou Comédies, dont l'*Allacci* ne parle point, & j'en trouve ſouvent qui m'étoient inconnues, auſſi bien qu'à cet Auteur. Ce qui me fait croire que jamais on n'aura un Recueil complet, ni même un Catalogue général de toutes les Piéces du Théâtre Italien.

L'ITALIE qui avoit alors preſqu'autant de Souverains que de villes, qui avoient cha-

(1) Le mauvais ſiécle du Théatre Italien a été le plus fécond en Ouvrages, & il y a un nombre infini de Piéces.

cune

cune leur Théâtre particulier, n'a pas trouvé la même facilité que les François, les Eſpagnols, & les Anglois à faire de ſemblables Recueils. Comme ceux-ci n'ont jamais eu qu'un maître, le Théâtre ſe réuniſſoit dans les Capitales, & ils n'ont pas eu de peine à trouver dans ces mêmes villes tout ce qui leur étoit néceſſaire dans les Regiſtres les plus anciens, ou dans les Bibliotheques. Mais pour l'Italie il auroit fallu que quelqu'un, excité par ſon goût, ou par les ordres d'un Souverain, en eût parcouru toutes les villes pour raſſembler les mémoires & les anecdotes qui concernoient les Spectacles particuliers de chaque ville ou Palais, & qu'enſuite il nous eût laiſſé un Catalogue général de toutes les Piéces des différens Théâtres; ainſi c'eſt au hazard ſeul que nous devons un grand nombre de Piéces conſervées dans les Bibliothéques, & dans les Cabinets des Curieux.

AU reſte ſi la bonne Comédie ſe perd en Italie, elle aura toujours une eſpece de Comédie, qui ne mérite pas un ſi beau nom, & que l'on devroit plûtôt appeller Farce: je veux

veux dire cette Comédie ancienne & mercenaire que l'on joüoit à l'impromptu, & qui succéda à la Comédie Latine; foible & immodeste dans son origine, mais plus chaste & plus ingénieuse dans la suite. Si la décadence des Lettres devenoit entiere, & si les Poëtes dramatiques manquoient jamais, cette espéce de Comédie, ou de Farce seroit encore plus goûtée à la faveur de l'ignorance. Il est donc à présumer qu'elle ne durera que trop long-tems, mais toujours sans une reputation solide, parce que cette reputation dépend du talent de ceux qui la représentent.

CES Farces, dont on ne connoît pas l'origine, & que l'on porte dans toutes les Cours de l'Europe, ont induit en erreur plusieurs Ecrivains François; lorsqu'ils ont parlé de leur Théâtre, il leur a fallu recourir à des paralléles avec les Théâtres des autres Nations. L'Abbé *d'Aubignac*, le *Théâtre François* imprimé en 1674. dont l'Auteur ne se fait point connoître, *Moreri*, & tous ceux qui ont traité cette matiere, n'ont jamais cité, en parlant du Théâtre Italien, que la Farce jouée à l'impromptu par des Acteurs masqués;

parce qu'en effet c'eſt la ſeule qu'on ait connue en France, & cela ſous le regne d'Henri III. vers l'an 1578.

Les Comédiens Italiens n'ont pas toujours joué dans leur Pays la Comédie purement à l'impromptu ; ils ont (comme je le dirai dans la ſuite) appris quelquefois par cœur, ſuivant les tems dans leſquels ils ont repréſenté. Mais dans les Cours de l'Europe, où la Langue Italienne n'eſt pas familiere, & où cependant le jeu des Comédiens Italiens eſt recherché & applaudi, ils n'ont fait uſage que de l'impromptu ordinaire ; & c'eſt par-là qu'ils ſont connus dans toute l'Allemagne, & particulierement en France : voilà ce qui a fait croire aux Auteurs François, que j'ai nommés, que le Théâtre Italien ne conſiſtoit que dans ces ſortes de bouffoneries, & ſur cela ils ont décidé, ſans autre examen, que le Théâtre François étoit ſupérieur à tous les Théâtres de l'Europe, ſoit pour la Tragédie, ſoit pour la Comédie, en quoi ils ne ſe ſont pas trompés ; mais il n'étoit pas moins avantageux pour le Théâtre François, qu'on examinât auparavant le Théâtre Italien

lien antérieur d'un siécle, & que l'on montrât par un paralléle exact la supériorité des François sur leurs rivaux. Je suis assûré que la gloire de Corneille, de Racine & de Moliere n'en auroit été que plus éclatante ; en leur donnant des concurrens, on ne les auroit, pour ainsi dire, fait triompher qu'après avoir combattu. C'étoit pour dissiper une erreur si généralement reçûe en France, que j'ai donné, comme je l'ai déja dit, le grand Catalogue des Tragédies & des Comédies Italiennes, que l'on trouve dans mon Histoire du Théâtre Italien.

LES Auteurs François sont tombés dans une autre erreur, par rapport aux Acteurs Italiens ; ils ont avancé que ces Acteurs, bons seulement pour le mimique, étoient incapables de jouer dans le pathétique & dans le grand. Mais outre que ceux-ci ont appris par cœur, & représenté en différens tems la bonne Tragédie, & la bonne Comédie ; cette opinion a été suffisamment détruite par la Troupe Italienne établie à Paris en l'année 1716. les Représentations qu'elle a données des Tragédies de *Mérope*,

& d'*Andromaque* en vers Italiens, & des Tragicomédies d'*Hercule*, de *Samſon*, de *la Vie eſt un Songe*, & de pluſieurs autres, ont fait connoître que les Comédiens Italiens ſont auſſi capables que ceux des autres Peuples de jouer le pathétique & le grand.

ON voit d'ailleurs en Italie ce qu'il n'eſt pas facile de trouver parmi les autres Nations. Jamais une Troupe Italienne n'a plus d'onze Acteurs ou Actrices, parmi leſquels, cinq, y compris le Scaramouche, ne parlent que Boulonois, Venitien, Lombard & Napolitain. Cependant lorſqu'il s'agit de jouer une Tragédie qui eſt chargée d'Acteurs, tous s'y employent, juſqu'à Arlequin qui ôte ſon maſque, & tous déclament des vers en bon Romain : un tel exercice les rend également capables de rendre les idées les plus ſublimes des Poëtes dramatiques, & d'imiter les ridicules les plus extraordinaires de la Nature. Voilà un mérite que l'on peut dire unique en cette eſpece, puiſque dans les Troupes des autres Nations, & dont les Acteurs, ſont au moins au nombre de trente, ils ne jouent chacun en particulier que les Rôles

Rôles dont la Nature ou l'Art l'ont rendu capable, & c'eſt une ſingularité que d'en rencontrer un, ou deux qui ſe prêtent aux différens caracteres des Piéces ou des Perſonnages.

DE L'OPERA.

DANS les premiers commencemens du Théâtre en Italie la Muſique a toujours été mêlée à la Declamation. La façon de l'introduire dans ces Poëmes a changé ſuivant les tems. On commença d'abord par faire chanter les Chœurs, enſuite les Prologues, des Entractes en ſtances, & l'Epilogue. Lorſque le Théâtre devint meilleur (par les beaux Poëmes du bon ſiecle) dans les premiers vingt ou trente ans, on quitta l'uſage de mêler de la Muſique aux Repréſentations de la bonne Tragédie, & de la bonne Comédie, & on donna l'une & l'autre dans le goût & dans la ſimplicité des Anciens; la Tragédie ayant les Chœurs declamés, & la Comédie les Prologues recités. Par ce changement ſubit on conçoit fort aiſément que l'on quitta

l'usage de la Musique, parce qu'elle ne convenoit point à ces sortes de Spectacles reglés, & parce qu'on la mepriſa comme une des parties de la Farce qu'on venoit d'abolir.

QUELQUE tems après, ſans qu'aucun des Ecrivains Italiens nous en ait indiqué la cauſe, les Poëtes abandonnerent la grande auſterité qu'ils avoient fait paroître dans le commencement de la Réforme : je ſerois tenté de croire que l'exactitude des Regles avoit ennuyé les Spectateurs, & que les Poëtes ſe conformerent au goût du Peuple, qui demandoit peut-être quelque choſe de plus. On donna depuis des Tragédies ſans les Chœurs, on y introduiſit de nouveau la Muſique dans les Prologues des Comedies, & peu à peu on y joignit des Intermedes qui n'y avoient point de rapport : tantôt ces Intermedes étoient détachés l'un de l'autre, & chacun faiſoit une action ; mais (1) très-ſou-

(1) *L'Aurora Ingannata* favoletta per gli intermedii in muſica nel Filarmindo favola Paſtorale. Venezia 1606.

Glauco Schernito, favoletta da recitarſi in Muſica per gli Intermedii del Corſaro Arimante. In Vicenza, 1610.

Dafne converſa in Lauro : Intermedii poſti in Muſica da *Ottavio Vernizzi*, Organiſta di San Petronio, per l'*Amoroſa Innocenza*, Tragicomedia Paſtorale. In Bologna, 1623.

vent

vent trois ou quatre Intermedes faiſoient une action ſuivie, qui donnoit un grand agrément à la Piece.

Il faut remarquer que les trois exemples que je rapporte dans la Note ſont pris dans le noble, & qu'ils étoient adaptés aux Pieces auſquelles ils ont ſervi, qui ſont ou des Paſtorales, ou des Tragicomedies : comme il y en a d'autres qui ſont d'un genre comique, & plus convenables à la Comedie.

IL faut auſſi remarquer que dans ce tems-là inſenſiblement le Théâtre commença à ſe corrompre ; & qu'on ſubſtitua à la ſevére Tragedie & à la Comedie reglée les Paſtorales, les Tragicomedies & les Intermedes, qui degraderent tous les jours, & produiſirent enfin les monſtres dont nous avons parlé.

Ces Intermedes en Muſique, entrecoupés par l'action des Actes de la grande Piéce, faiſoient un Spectacle dans les formes ; & s'ils avoient été tous ſeuls & detachés de la Paſtorale ou de la Tragicomedie, auſquelles ils étoient annexés, ils n'avoient beſoin que d'un nom pour les caracteriſer d'un genre de Repréſentations tout-à-fait diffé-

rent de la Tragédie & de la Comédie.

LES Ecrivains Italiens se sont donné bien de la peine pour déterrer l'époque juste de la naissance de l'Opera. Quelques-uns prétendent que c'est l'*Euridice del Rinuccini* de 1600. (1) donnée à Florence pour le mariage de Marie de Medicis & Henri IV. D'autres en donnent le mérite à *Emilio del Cavaliere*, qui l'année 1590. fit représenter à Florence dans le Palais du grand Duc, *Il Satiro* : & la *Disperazione de Fileno*, Pastorales en musique.

SANS m'arrêter à l'examen de leurs discussions, je prendrai mon époque de la Tragédie en musique que le Sénat & la République donnérent dans le Palais du Doge à Henri III. lorsqu'il passa par Venise, en revenant de Pologne l'an 1574. (2) Tous les Princes d'Italie, vers ce tems-là, donnoient des Opera dans leurs Palais particuliers, mais en public ; tout le monde convient que le premier Opera parut à Venise l'an 1637. (3)

(1) *Rinuccini: rime*, page 13.
(2) *Le Glorie della Poesia e della Musica.* Venezia sans datte d'année.
(3) Idem.

LE

LE Livre que nous venons de citer nous dit que pendant le Carnaval de l'année 1637. on donna sur le Théâtre de *Saint Cassan* le premier Opera public avec le titre d'*Andromaque*. L'année suivante, au même-tems & sur le même Théâtre, on en vit exécuter un second, intitulé *la Magicienne foudroyée*. Ces deux premiers Opera furent représentés avec une grande magnificence & aux dépens du Poëte & des Musiciens. En 1639. le Théâtre de S. Jean & de S. Paul où l'on n'avoit donné que des Comédies, étant rebâti à neuf, l'on y représenta d'abord un Opera, intitulé: *La Delie de Jule Strozzi*; & l'on y fit les représentations du Carnaval par celui d'*Armide*. Le Théâtre de S. Cassan donna dans le même-tems l'Opera de *Thétis & Pelée*; & dans l'Automne l'autre Théâtre donna celui d'*Adonis*, qui eut un si grand succès, qu'il fut joué sans interruption depuis le mois d'Octobre jusqu'au Carême. Dans ce même Carnaval, qui commence l'année 1640. le vieux Théâtre, appellé *Saint Moyse*, dont on ignore la fondation, donna l'*Arianne d'Octavio Rinuccini*, qui plusieurs années auparavant

vant avoit été repréſentée dans les Palais de quelques Souverains d'Italie, & qui ſuivant l'édition de 1608. eſt anterieure de trente deux ans à la repréſentation dont je viens de parler.

JE n'entreprendrai point l'énumeration de tous les Opera qui ont paru depuis cent ans ſur les Théâtres de Veniſe, elle ne feroit qu'ennuyer le Lecteur & groſſir inutilement ce Volume; je me contenterai de renvoyer les Curieux au Livre que j'ai cité ci-deſſus, qui eſt un petit volume *in*-12. imprimé à Veniſe, & qui a pour titre, *Le Glorie della Poeſia & della Muſica*; c'eſt un Catalogue de 268. pages; le Libraire y ajoute chaque année, par forme de Supplément, la liſte des Opera que l'on a joués dans l'année. Ce Livre imprimé ſans date a commencé de paroître en l'année 1730. On pourra juger combien les Opera ſont en vogue à Veniſe, lorſqu'on ſçaura qu'en de certains tems on y en a joué tous les jours, & ſur ſix Théâtres à la fois.

JAMAIS aucun Souverain n'a égalé la dépenſe que les Venitiens ont faite pour ces ſortes de Repréſentations, ſi on en excepte pourtant

pourtant *Ranuce Farneſe* Duc de Parme, qui étonna l'Italie par les fêtes qu'il donna en 1690. à l'occaſion du mariage du Prince Odoard ſon fils. On parle encore aujourd'hui de deux Opera, qu'il fit exécuter, un pendant la nuit dans le grand Théâtre de ſon Palais, & l'autre pendant le jour ſur un vaſte Baſſin conſtruit exprès dans ſes jardins. Il ſeroit à ſouhaiter que l'on pût donner un détail exact des Machines que les habiles Artiſtes imaginerent dans cette occaſion, & de tout ce que l'on a exécuté de merveilleux en ce genre à Veniſe, à Rome, à Naples, à Florence, & dans les autres Villes d'Italie. Pour ce qui regarde les Décorations & les Machines, on peut dire qu'aucun Théâtre de l'Europe n'approchera jamais de la magnificence avec laquelle les Opera ont été exécutés à Veniſe; il y en a qui paſſeront par tradition juſqu'aux Siécles les plus reculés; on y cite, par exemple, l'Opera intitulé : *La Diviſion du Monde*, que le Marquis *Guido Rangone* fit exécuter en 1675. à ſes dépens, ſur le Théâtre de Saint Sauveur. Dans *le Berger d'Amphriſe* qu'on donna vingt ans après

après sur le Théâtre de *Saint Jean Chrysostome*, on voyoit descendre le Palais d'Apollon d'une très-belle & très-grande architecture, & construit entiérement de cristaux de différentes couleurs, lesquels ne cessoient de tourner: les lumieres qu'on avoit placées derriere ces cristaux, en faisoient sortir continuellement une quantité si prodigieuse de rayons, que les yeux des Spectateurs n'en pouvoient presque pas soutenir l'éclat.

LES deux *Bibiena*, célébres Architectes, & fameux Peintres, actuellement vivans, ont fait voir à toute l'Europe par leurs superbes Décorations, que sans Machines on pouvoit orner un Théâtre, non seulement avec autant de magnificence, mais encore avec plus de vrai-semblance qu'avec des Machines. Les Machines sont les effets de la magie & du merveilleux; & l'on a souvent besoin de se rappeller la construction du Théâtre, & que tout ce que l'on voit est porté par des poutres, des cordages, des fers & des contrepoids, pour se défendre de l'illusion de nos sens, qui nous persuade que ce que nous voyons est véritable. En voici un exemple. CATON

CATON d'Utique eſt le ſujet d'un Opera que l'on donna ſur le Théâtre de Saint Jean Chryſoſtome en 1701. Comme Céſar n'étoit pas éloigné de la Ville avec ſon armée, & que les habitans de la Province lui avoient préparé une Fête ſur le bord de la riviere : le fonds du Théâtre repréſentoit une campagne, au milieu de laquelle étoit ſuſpendu en l'air un Globe repréſentant une Mappemonde : on voyoit au bruit des trompettes & de la ſymphonie, ce Globe s'avancer peu à peu ſur le devant du Théatre, & tout cela ſans appercevoir les cordes ou les Machines qui le tenoient de la ſorte. Au moment où il étoit vis à-vis de Céſar, il s'ouvroit en trois parties, qui repréſentoient les trois parties du Monde, connues de ſon tems. L'intérieur du Globe étoit éclatant d'or, de pierreries & de métaux de toutes les couleurs, & contenoit pluſieurs Muſiciens. Voilà ce que le Théâtre peut faire, c'eſt-à-dire, de cacher avec art les cordes & les fers ; car au moyen d'un premier plafond de charpente bâti au-deſſus du Théâtre, il eſt facile de ſoutenir & de faire marcher en l'air une Machine

Machine de telle pésanteur que l'on voudra; & c'est alors que le Spectateur a besoin de se rappeller qu'il est au Théâtre, & que ce qui arrive n'est qu'un effet des Machines & de la construction; mais c'est en même-tems ce que le Poëte & le Machiniste devroient tâcher de lui faire oublier.

Les Acteurs peuvent quelquefois par leur Art si bien imiter la nature, qu'ils persuadent au Spectateur que tout ce qu'il voit est véritable; mais les Musiciens ont beaucoup plus de peine à y parvenir: en effet, il est bien plus difficile d'accorder le chant avec la colere, la douleur, les larmes, la mort même. Le Poëte & le Machiniste loin d'augmenter les obstacles par des Machines & des Décorations outrées, devroient, au contraire, ne représenter aux Spectateurs les idées les plus élevées, qu'avec l'art le plus propre à les rendre sensibles. L'objet essentiel au Théâtre est de faire illusion, & l'on ne peut y parvenir que par le vraisemblable.

Quant à la Musique Italienne toute l'Europe convient que vers le milieu du dernier Siécle, elle étoit parvenue au dernier degré de

de perfection, & qu'elle s'eſt ſoutenue dans cet état juſqu'au commencement du Siécle où nous vivons : les Ouvrages de *Scarlati* le pere, de *Bononcini* & de tant d'autres excellens Maîtres, en ſont des témoins qu'on ne peut recuſer. Mais depuis vingt ans la grande réputation qu'elle s'étoit acquiſe auprès des Etrangers a beaucoup diminué, parce que la Muſique a changé de goût en Italie. En effet aujourd'hui elle n'eſt plus que bizarre, on a mis le forcé à la place du beau ſimple, & ceux qui cherchent l'expreſſion & la vérité qu'ils ſentoient dans la précédente, ne retrouvent plus dans celle-ci que des ſingularités & des difficultés : ils admirent à la vérité la ſurprenante capacité des Chanteurs, mais ils n'en ſont point touchés, & ils prétendent, avec raiſon, que c'eſt renverſer l'ordre que la nature a établi de tous les tems, que de forcer une voix à exécuter ce que fait à peine un violon & un hautbois ; voilà pourquoi la Muſique Italienne eſt aujourd'hui ſi éloignée du vrai & de l'expreſſion, & qu'elle eſt menacée d'une chute totale ſi elle continue à s'éloigner des routes

qui

qui l'ont conduite à sa perfection passée. Ce nouveau goût s'est cependant si bien établi en Italie, que les Maîtres de Musique même ont été obligés, pour s'y conformer & pour plaire, de s'éloigner, malgré eux, de la simplicité du chant & de la noblesse de l'harmonie ancienne.

A l'égard des Musiciens, les Italiens, par le moyen qu'ils ont de fabriquer des voix, ont toujours eû un grand nombre d'excellens Chanteurs, tant par la beauté de la voix, que par l'habileté & le goût du chant. Tels étoient du tems des grands Maîtres, que nous venons de nommer, *Pistocco*, *Pasqualino*, *Siface*, *Mattecucio*, *Cortona*, *Luigino*, & un nombre infini d'autres, dont les Musiciens d'aujourd'hui auront bien de la peine d'effacer le souvenir. Les femmes Musiciennes ont de tous tems disputé aux hommes l'honneur du chant: on compte parmi celles qui ont excellé depuis la moitié du Siécle passé, Françoise *Vaini*, *Santa Stella*, *Tilla*, Marguerite *Salicoli*, *Reggiana* & plusieurs autres. Mais celle, qui de notre tems a conservé le vrai goût de la Musique Italienne est la

la celébre *Cuzzoni* ; tout le monde ſçait qu'en 1724 elle chanta avec un applaudiſſement univerſel un Motet & un Pſeaume de la compoſition du ſieur *Bononcini* dans la Chapelle de Fontainebleau : elle a ſoutenu à Londres pendant ſix années la gloire de la Nation Italienne, & elle y fut rappellée en 1734, malgré les conteſtations & les brigues des Théâtres d'Italie ; ſes appointemens étoient de quinze cent guinées par an, de même que ceux du ſieur *François Bernardi*, dit le *Seneſino*, excellent Muſicien, & qui ne s'eſt jamais laiſſé entraîner par le goût de la nouvelle Muſique ; mais, ce qui ne ſe voit preſque plus en Italie, & ce qui eſt fort rare par tout ailleurs, c'eſt qu'il joint à la beauté de la voix, le mérite de la Déclamation, & que l'Acteur ne cede en rien au Muſicien.

JE ne dois pas oublier ici la fameuſe *Fauſtina Bardoni Aſſe*, dont les talens & les récompenſes n'ont point été inferieurs à ceux de *Cuzzoni*, dont je viens de parler. C'eſt à ſes talens ſinguliers, & à la prodigieuſe legereté de ſa voix que *Fauſtina* a l'obligation d'avoir inventé une nouvelle façon de chan-

ter : comme elle a extrêmement plû dans toute l'Europe, on a cherché à l'imiter ; mais ces imitateurs n'ayant ni ſon organe ni ſon talent, n'ont fait que gâter leur maniere, & c'eſt de cette mauvaiſe imitation que vient le mauvais goût du Chant & de la Compoſition qui regne aujourd'hui en Italie, & qui a déja paſſé dans preſque tous les Pays de l'Europe.

JE me ſuis reſervé de parler en dernier de M. *Carlo Broſchi* dit *Farinello*, parce que c'eſt auſſi le dernier & le plus jeune des Muſiciens Italiens de grande reputation. Il chante dans le goût de *Fauſtina*, mais de l'aveu des plus grands Connoiſſeurs, il eſt ſans comparaiſon au-deſſus d'elle, étant parvenu au dernier degré de la perfection. Dans l'année 1734 il fut appellé à Londres, où il a chanté pendant trois Hyvers avec un applaudiſſement général ; il vint à Paris en 1736, & après avoir chanté dans les plus grandes maiſons, où il étoit appellé & reçû avec diſtinction, le Roi lui fit l'honneur de l'entendre dans la Chambre de la Reine, & de l'applaudir avec des expreſſions qui étonnerent

rent toute la Cour. Tous ceux qui l'ont entendu l'ont admiré, & on convient que l'Italie n'a jamais produit, & ne produira peut-être jamais, un Muſicien ſi parfait. Preſentement il eſt en Eſpagne entretenu pour chanter dans la Chambre du Roi & de la Reine. Ce Monarque par ſes bienfaits, & par les groſſes penſions dont il l'a pourvû, a mis le comble à la fortune que M. *Broſchi* a ſi bien merité, & par ſes rares talens, & par ſes mérites perſonnels.

AUTREFOIS à Veniſe on ne donnoit aux habiles & fameux Muſiciens pour chanter pendant l'Automne & le Carnaval, que cent Ecus romains : c'étoit une grande diſtinction, & la preuve d'un mérite ſuperieur, que d'accorder juſqu'à cent vingt Ecus, qui valent 600 livres de France. Mais depuis 30 ans on donne à une belle Voix, ſoit en homme, ſoit en femme, plus de mille ſequins d'or, qui font douze mille livres de France environ. *Santa Stella*, *Fauſtina*, *Cuzzoni*, & *Farinello* ont toujours été payés ſur ce pied-là. Ce ſont ces frais immenſes qui cauſent la ruine de tous les Entrepreneurs d'Opera

à Veniſe, & qui épuiſent les meilleures bourſes d'Italie ; c'eſt encore pour cette raiſon, que pour fournir aux grandes ſommes que coûtent les Muſiciens, on a depuis quelque tems retranché les Machines dont l'exécution coûtoit auſſi infiniment.

ON paye trois livres, monnoye de Veniſe, pour entrer dans la Salle des Opera, & trente ſols pour y être aſſis dans le Parterre, le prix des Loges eſt à proportion. Si l'on compare une recette ſi modique avec les exceſſives dépenſes qui ſont neceſſaires pour ſoutenir la magnificence de ces Spectacles, on ſera convaincu des pertes que doivent faire les Entrepreneurs d'Opera, étant preſque impoſſible que la recette égale les frais, ſur-tout en moins de quatre mois de Repréſentations, puiſque les Opera ne commencent à Veniſe au plûtôt qu'à la moitié du mois de Novembre juſqu'au dernier jour du Carnaval.

COMME l'expérience a fait connoître dans toute l'Europe, & ſur-tout en Italie, que les meilleurs Acteurs avec les plus belles Voix ne peuvent pas ſeuls faire réuſſir un

Opera

Opera, lorſque la Muſique & le Poëme ne ſont pas bons, & qu'au contraire un bon Poëme & une bonne Muſique (& très-ſouvent cette derniere toute ſeule) peuvent avoir beaucoup de ſuccès malgré la mediocre exécution; à Veniſe, où l'on a ſenti cette verité mieux qu'ailleurs, on ſuit une méthode tout-à-fait différente de l'ancienne, comme nous allons le voir.

DEPUIS que les Opera y ont commencé, on en compte en moins d'un ſiécle 650, quoiqu'on ne les ait jamais repreſentés que dans l'Hyver; depuis 1637, qui eſt l'époque du premier Opera de Veniſe, juſqu'à 1700, on en compte 357; à l'exception de cinq ou ſix qui ont été remis au Théâtre à cauſe du grand ſuccès qu'ils avoient eu. Il paroît ſurprenant que dans l'eſpace de ſoixante & trois années on ait vû dans la ſeule ville de Veniſe 350 Opera tous différens: il n'en eſt plus de même aujourd'hui. Les Entrepreneurs ne voulant point courir les riſques de la nouveauté, remettent preſque tous les ans les Opera qui ont eu du ſuccès quelques années auparavant, ſoit à Ve-

niſe, ſoit ailleurs; on fait encore plus, car on remet quelquefois le même Opera deux fois de ſuite: ce qui déplaît aux Spectateurs, & qui ternit beaucoup la gloire des Théâtres d'Italie autrefois ſi fertiles en nouveautés.

PARMI les Poëtes Italiens qui ont écrit en ce genre, quelques-uns ont excellé par une verſification noble & pure, & d'autres par une imagination poëtique & élevée, mais le plus grand nombre ne mérite pas qu'on en parle. Autrefois l'Opera embraſſoit tout; aujourd'hui en renonçant aux Machines on a abandonné la Fable, les Divinités, la Magie, la Paſtorale, & autres choſes pareilles; on ne s'eſt attaché qu'à traiter des Sujets hiſtoriques. Les vieux Opera qui nous reſtent, nous font connoître quel étoit le génie abondant des Italiens en traitant l'Hiſtoire; il ſemble aujourd'hui qu'une ſterilité genérale ait ſuccedé dans les eſprits à la fecondité de leurs predéceſſeurs. Le Plan, les Scénes, & même les Penſées ſont priſes ordinairement du Théâtre Tragique François.

TOUS les inconvéniens, dont nous avons parlé

parlé, pourroient bien faire tomber l'Opera dans le cas de la Comedie, & l'on pourroit bien parler un jour de la Muſique Italienne comme l'on fait aujourd'hui de leur belle Comédie du bon ſiécle, en eſtimant les Anciens, & en mépriſant les Modernes.

THEATRE ESPAGNOL.

ON pourroit, je crois, assurer que les Espagnols ont été les premiers en Europe qui ayent écrit pour le Théâtre, s'il n'étoit pas évident que depuis la décadence des Latins le Théâtre s'est perpetué en Italie sans interruption; il est vrai aussi que les Bâteleurs & les Charlatans ont eu grande part à cette continuité, puisqu'ils ont été les supports de la Comédie des Gentils, & qu'on ne peut avec raison donner le nom de Comédie à leurs boufoneries, qui n'étoient que des monstres informes sans dialogue & sans stile. Si ces mêmes Charlatans ont dans la suite annobli leurs Jeux en représentant dans des Cours, ou dans des Salles de grandes Maisons, cela ne suffira jamais pour dire qu'avant le XI. & le XII. siécle la Comédie ait eu une forme en Italie, ou dans quelqu'autre partie de l'Europe. Ce Spectacle étoit tout au plus dans le goût des Farces impromptues que les Comédiens Italiens jouent

jouent encore preſentement, & il eſt même à ſuppoſer que la forme qu'elles avoient alors n'étoit pas à beaucoup près comparable à la Comédie Italienne à l'impromptu, quelque défectueuſe qu'elle ſoit.

JE ne prétens pas détruire par-là ce que j'ai dit ailleurs, & je ſuis perſuadé que dès le treiziéme ſiécle, il y avoit en Italie des Comédies écrites ; mais comme elles n'étoient point publiques, & qu'on ne les jouoit qu'en particulier, on n'en peut donner une époque auſſi certaine que nous l'avons de la Comédie jouée à l'impromptu.

LE Théâtre en Eſpagne a commencé bien différemment : il eſt vrai que les Eſpagnols, non plus que les autres Nations, ne ſe ſont pas piqués de jouer à l'impromptu ; mais ils peuvent diſputer à toutes les autres Nations le renouvellement ou le rétabliſſement de la veritable Comédie. L'Hiſtoire d'Eſpagne nous fournit des mémoires très-anciens des premiers jeux de leur Théâtre : c'étoit de petites Farces en un Acte qu'on appelloit *Entremeſſés*, ou *Jornadas*, journée, car c'eſt ainſi qu'on les nomme encore ; ces

Piéces

Piéces en très-peu de ſcénes, n'étoient repréſentées que par un petit nombre d'Acteurs : l'action de cet Acte rouloit ordinairement ſur un fait populaire & ridicule, & tout cela étoit écrit & rempli de mots plaiſans, & malins, qui amenoient un mariage extravagant : en cela très-conformes aux Mimes Latins, puiſque les Sujets étoient de la même eſpece. Ces *Entremeſſés* ſe repréſentoient dans les Carfours & dans les Places publiques des Villes, à l'occaſion de quelque Fête ſacrée ou profane ; comme la Dédicace de quelque Egliſe, l'Entrée, le Mariage de quelque Prince Souverain, ou autre choſe ſemblable : les François en cela n'ont que long-tems après imité les Eſpagnols. Si l'on veut juger de ces ſortes d'Ouvrages par les *Entremeſſés* modernes que les meilleurs Poëtes dramatiques Eſpagnols nous ont donnés, on ne peut croire les premiers que très-foibles ; car ceux qui ſont écrits du tems de *Calderon* ſont bien mauvais, & ils n'ont d'autre mérite que d'être veritablement Farces.

CES paſſetems, qui n'étoient faits que pour

pour amuſer la populace, firent place à la Comédie, qui commença de la même façon qu'elle s'étoit établie dans la Gréce. On la repréſentoit ſans preſque aucun ornement, & dans des endroits nullement convenables aux Fêtes qui étoient le motif de la repréſentation. Quoiqu'aujourd'hui les Théâtres d'Eſpagne ayent pris une meilleure forme, ils conſervent encore néanmoins le nom qu'on leur donna dans les commencemens, & l'on continue toujours de les appeller *Corrales*, qui veut dire *Cours*, ou *Baſſe Cours*. Mais lorſque l'on veut leur donner un nom plus honnête, on les appelle *Patïos*, qui veut dire *Grandes Cours*. Les Théâtres qui ſont dans les Palais des Souverains, ou de quelques grands Seigneurs, ne portent point le nom de *Corrales*, parce que c'eſt un mot trop bas, mais celui de *Coliſeo*.

ON voit bien que les Eſpagnols ont inſenſiblement fait ſuccéder à ces Farces de meilleures Comédies, mais il n'eſt pas poſſible de donner une époque certaine de ce changement qui a rendu le Théâtre tel qu'il eſt aujourd'hui : ce qu'il y a de certain, c'eſt qu'ils

qu'ils peuvent se vanter d'être les premiers qui ont remis leur Comédie dans l'état où nous la voyons depuis long-tems, & ils peuvent dater ce rétablissement du milieu du XV. siécle, au lieu que les Italiens ne comptent leur bonne Comédie que du commencement du XVI. siécle, & les François vers la fin du XVII. c'est-à-dire du tems de *Moliere*.

D. LOPE de Rueda, & *Navarro*, qui étoient contemporains, ont commencé à mettre en trois Actes la Comédie qui auparavant étoit divisée en quatre : on nommoit dans ces premiers tems *Actos* ce que nous appellons *Actes*, & les deux Auteurs que nous venons de citer les appellerent *Jornadas*, ce qui a été observé jusqu'à present par tous les Auteurs, dont les Piéces ont été imprimées. Mais avant toutes choses, je crois qu'il faut examiner la construction de leur Salle, par laquelle on pourra tirer quelque connoissance de l'ancienneté de leur Comédie.

LES Théâtres en Espagne ont une forme tout-à-fait particuliére : ils sont presque quarrés, & ont trois étages : il n'y a de Loges qu'au premier

premier rang, & ces Loges ne ſont ſeparées, comme en France, que par des barreaux : la Loge qui eſt en face, & au-deſſus de la porte qui conduit au Parterre & au Théâtre, s'appelle *la Loge de la Ville*, parce qu'elle eſt toujours occupée par un des *Regidores*, ou *Intendans de Police*. Au-deſſous de cette Loge, & du reſte de la façade, ſe forme une eſpéce d'Amphithéâtre qui s'avance un peu dans le Parterre, & qui eſt garni de bancs : on le nomme *Cazuela*, il n'y a que les femmes qui s'y placent ; au-deſſous de la *Cazuela*, & aux deux côtés de la porte par où l'on entre dans le Parterre, ſont deux Loges obſcures que l'on appelle *Aloxeros*, & dans l'une deſquelles un *Alcade de Corte*, qui eſt un Juge Royal, ſe place, ayant tout ſon cortége devant lui dans une petite enceinte qui eſt dans le Parterre : ce Magiſtrat ne s'y met cependant pas ordinairement, mais ſeulement lorſque la Scéne eſt embarraſſée par des Décorations, car dans la Comédie ſimple que l'on appelle *de Capa y Spada*, il occupe une chaiſe ſur un des côtés du Théâtre, avec deux ou trois Archers de

de ſa ſuite placés derriére lui.

AU-DESSUS des premieres Loges, des deux côtés de la Salle, eſt un ſecond rang compoſé d'une eſpece de Loges, ou petites Chambres, que l'on appelle *Banés*, c'eſt-là que ſe placent les perſonnes qui ne veulent point être vûes. Sur la même ligne, & dans toute la façade du fonds, eſt un eſpace auſſi vaſte que celui de la *Cazuela*, on le nomme *Tertulia*; c'eſt où ſe placent les Moines, les Prêtres, & autres perſonnes qui veulent aſſiſter au Spectacle avec une ſorte de bienſéance. Aux deux côtés du Parterre ſont des places deſtinées aux hommes, qui y ſont aſſis comme on l'étoit dans les Amphithéâtres des Anciens : leur nom eſt *las Gradas*; & on y monte par cinq petites marches de bois; ils ſont entourés d'une eſpéce de baluſtrade, & vont ſe joindre à deux rangs de bancs qui ſont ſur la Scéne où les Acteurs repréſentent : il y a au bout de ces gradins un autre endroit qui eſt de toute la largeur du Théâtre, & qui y eſt joint : il eſt un peu plus élevé que le Parterre, & on l'appelle *los Tabouretés*, ou *media Lunetta*, ce qui peut

ſe

ſe comparer à l'Orcheſtre des Théâtres d'Italie & de France. Dans le *Patio*, ou Parterre, en face du Théâtre, il y a des bancs, qui ſe joignent aux derniers gradins des deux Amphithéâtres dont on a parlé. Autrefois les Théâtres n'étoient point couverts au-deſſus de ce Parterre, comme ils le ſont préſentement, de façon que les Spectateurs ſe trouvoient expoſés à la pluye & aux autres injures de l'air. (1)

CETTE forme des Théâtres qui en Eſpagne différe tant des autres Théâtres de l'Europe, pourroit être encore une preuve de leur antiquité ; car il eſt naturel de penſer que ſi les Théâtres d'Italie avoient été bâtis avant ceux d'Eſpagne, on auroit ſuivi la méthode des Italiens, comme toutes les autres Nations ont fait, à la reſerve de quelques petits changemens : comme par exemple, la mode des Amphithéâtres que l'on voit en France, & qui cependant pourroit bien tirer ſon origine de la *Cazuela* des

(1) Aujourd'hui on a conſtruit à Madrid un Théâtre très-grand & très-magnifique, dans le goût des Théâtres d'Italie, en conſervant cependant quelques-unes des parties de leur ancienne forme.

Théâtres

Théâtres de Madrid : comme les deux bancs ſur la Scéne en Eſpagne pourroient auſſi avoir donné aux François l'idée d'en mettre juſqu'à ſix, pour y placer plus de monde.

LA façon de payer pour voir la Comédie en Eſpagne eſt la même qu'en Italie : on paye d'abord, pour entrer dans la Salle, *Quatroquartos*, qui ſont deux ſols & demi, monnoye de France : & enſuite, pour être placé, on paye la même ſomme ou un peu plus, ſelon les places qu'on choiſit. C'eſt aſſez l'uſage en Eſpagne de louer pour toute l'année des Loges, qui ordinairement ſont occupées par des femmes de condition accompagnées ſeulement de leurs parens, ou de quelques vieux domeſtiques ; mais on commence à ſe relâcher de cette contrainte, & on a aujourd'hui plus de liberté qu'on n'avoit autrefois ſur bien des choſes. Si on ne veut prendre dans les Loges qu'une ſeule place (ce que font les hommes ſeulement) on paye deux *Reales de Plata*, qui ſont vingt ſols, & *los Tabouretés* de même, & tout le reſte à proportion.

ANCIENNEMENT les Décorations étoient

étoient très-peu de choſe : elles ſe réduiſoient à un aſſez mauvais rideau qui couvroit les portes par où les Acteurs entroient & ſortoient : cet uſage n'eſt pas même aboli tout-à-fait, & principalement dans les Comédies de *Capa y Eſpada.*

LES habits étoient autrefois très-ſimples, mais aujourd'hui le luxe s'eſt introduit au Théâtre, & les Actrices y ſont vêtues magnifiquement, ſur-tout lorſque la Comédie eſt en Muſique. Les Auteurs choiſiſſent dans la Fable des Sujets de Comédie, dont la plûpart des Scénes ſont en Muſique, & alors les Décorations, les changemens de Théâtre, les habits & tous les autres accompagnemens y ſont très-ſomptueux. Mais quand la repréſentation ſe fait dans le *Salon* de *Palacio*, dans le *Coliſeo del Ritiro*, ou chez quelque Grand d'Eſpagne des plus riches, c'eſt alors que l'on tâche d'égaler ce qu'il y a de plus ſuperbe dans l'Italie.

IL ſeroit difficile de dire exactement le nombre des Poëtes dramatiques que l'Eſpagne a produits : mais on peut mettre au rang de ceux qui ont le plus de reputation *Lopes*

de Vega, Calderon, Mureto, Solis, Salazar, Molina & quelques autres. A l'égard de la quantité des Ouvrages dramatiques les Eſpagnols ſont en cela bien ſupérieurs à toutes les autres Nations ; & l'on peut dire, ſans exagérer, qu'il y a plus de Comédies Eſpagnoles, qu'il n'y a de Comédies & de Tragédies Italiennes & Françoiſes depuis leur origine juſqu'à préſent. Si l'on doute de ce que je viens d'avancer, on n'a qu'à examiner les Ouvrages de quelques uns des Poëtes de cette Nation.

LE ſeul *Don Pedro Calderon de la Barca* a imprimé neuf volumes de Comédies, & ſix volumes d'*Autos Sacramentales*, & chacun de ces volumes contient douze Piéces, ce qui fait un Recueil de cent quatre-vingt : or il eſt certain qu'il en a encore écrit un plus grand nombre qui n'ont point été imprimées. Quoiqu'*Auguſtin Mureto* n'ait mis au jour que trente-ſix Piéces, il n'eſt pourtant pas douteux qu'il n'en ait compoſé beaucoup plus. *Fray Gabriel Thelles* a fait un très-grand nombre de Piéces, mais il n'y en a que cinq volumes d'imprimés, chacun de

de douze Comédies : on voit par les anciens Regiſtres, ou Journaux des Théâtres, que *Lopes de Vega Carpio* a fait plus de 1500 Piéces, & qu'elles ont été toutes repréſentées : on n'en trouve (& même avec bien de la peine) que vingt-ſix volumes contenant trois cens douze Comédies ; à l'égard des autres qui ne ſont point parvenues juſqu'à nous, ſi quelqu'un veut les lui conteſter, du moins perſonne ne peut révoquer en doute les 312 qui nous reſtent, & ce nombre prodigieux ſuffit pour prouver que le plus fertile génie de tous les Poëtes dramatiques ne peut, & ne doit point être comparé à *Lopes de Vega* du côté de la fertilité & de l'imagination. *Don Juan Perès de Montalban* a compoſé trente-ſix Comédies, & douze *Autos Sacramentales* : ainſi parmi les Auteurs qui ont travaillé pour le Théâtre, il n'y en a preſque point qui n'ayent compoſé chacun 24 Piéces, ſi nous en exceptons *Antonio de Solis*, & *Don Auguſtin de Salazar*, qui ſe ſont diſtingués entre les meilleurs Poëtes, quoiqu'ils n'ayent fait chacun que neuf Piéces. On ne doit pas s'étonner

ſi les Ouvrages de ces deux Auteurs ſont en ſi petit nombre, en comparaiſon de ceux de leurs Compatriotes, *Solis* étant mort fort jeune, & *Salazar* preſque enfant : on dit que le premier laiſſa une Piéce imparfaite, & qui avoit pour titre, *Amor es arte de amar*; mais perſonne n'a jamais oſé l'achever. Ce fut à l'occaſion de la mort de *Salazar* que *Calderon* dit : *Emperaba par d'onde el acababa* : c'eſt-à-dire, *il étoit le premier dans tout ce qu'il perfectionnoit.*

IL y a 600 *Autos Sacramentales* imprimés; ſans compter un nombre infini qui ne le ſont point ; les *Autos Sacramentales* ſont des Drames ſaints que l'on repréſente en certain tems de l'année, & particuliérement le jour de la Fête-Dieu. Il ne faut pas croire qu'ils ayent quelque reſſemblance avec ces Drames qui ſont en ſi grand nombre en Italie, & dans leſquels on repréſente les Myſtéres de la Paſſion de Notre-Seigneur, ou quelque événement de la vie des Martyts & des Vierges. Ce ſont des Ouvrages allégoriques qui traitent toujours des grands Myſtéres de notre Religion, mais d'une façon tout-à-fait particu-

particuliére. *Don Pedro Calderon* eſt regardé comme le meilleur de tous les Poëtes qui ont travaillé en ce genre, & l'on convient que perſonne ne pourra jamais l'égaler.

LA forme de ces Drames eſt toujours allégorique, comme nous avons dit. On perſonnifie la mémoire, la volonté, l'entendement, la vie, le Judaïſme, l'Egliſe, l'Idolatrie, l'Apoſtaſie, &c. *Don Pedro de Calderon* dans un de ſes Ouvrages perſonnifie juſqu'aux cinq Sens du corps humain : très-ſouvent parmi de tels Acteurs il y a des Perſonnages réels, & ſur-tout un Acteur comique. Toute l'action de ces ſortes de Drames ne roule, comme nous l'avons déja dit, que ſur les plus grands Myſtéres de notre Religion, & principalement ſur celui de l'Euchariſtie, par où l'action ſe termine.

L'*AUTO Sacramental de las Plantas* du même *Calderon*, me paroît tout-à-fait ſingulier en ce genre : les Acteurs ſont, l'*Eſpine*, le *Murier*, le *Cédre*, l'*Amendier*, le *Chêne*, l'*Olivier*, l'*Eſpi*, la *Vigne*, & le *Laurier*. Deux Anges entrent ſur le Théâtre, & adreſſant la parole à toutes les Plantes, ils leur dé-

clarent qu'une d'entre elles doit produire un fruit doux & admirable : ils les invitent à un combat divin pour mériter une couronne qu'un de ces Anges tient à la main, & qu'il va appendre sur un côté du Théâtre ; ils leur donnent la faculté de parler, & ils s'en vont ; les Arbres parlent & sont dans l'admiration.

Le *Cédre* arrive avec un bâton à la main en forme de croix : tous les autres Interlocuteurs sont surpris de le voir, comme un Arbre qu'aucun d'eux n'a encore vû. Le *Cédre* fait un long Discours allégorique sur la Création du Monde, de l'homme, des animaux & des végétaux : il leur dit que de la même façon que les animaux qui habitent la mer, les airs & la terre, connoissent un Roi, les arbres en doivent avoir un aussi : il ajoute qu'il ne se vante point de mériter cette prééminence, mais qu'il sera le juge entr'eux de celui qui la méritera, & il sort.

Les Plantes qui restent sur la scéne sont choquées qu'un Arbre étranger s'arroge le droit d'être leur arbitre : elles produisent les attributs que les hommes leur accordent, &

par

par lesquels chacune prétend l'emporter sur les autres.

DANS une scéne qui suit, le *Cédre* propose à chaque Plante de donner un placet & de déduire leurs titres, ce qui s'exécute. Ensuite le *Cédre* paroît tenant devant lui une Croix dont les bras sont entrelassés de feuilles de Cédre, de Cyprès & de Palme; les Plantes se partagent pour & contre la prétendue violence que le *Cédre* leur fait en se nommant leur arbitre. L'*Espine* éclate de colere, lui demande qui il est, & sur ce qu'il refuse même de lui dire son nom, l'*Espine* s'irrite, & dit qu'elle seule suffira pour arracher & détruire un Arbre qui n'est point connu dans le pays, & qui veut les tiranniser: elle s'approche de lui & l'embrasse: le *Cédre* s'écrie qu'elle lui déchire le corps: en cet instant on voit du sang sortir de la croix: toutes les Plantes en frémissent: le *Cédre* dit qu'il arrosera de ce sang toute la terre: l'*Espi* & la *Vigne* s'approchent de la croix pour le recevoir: le *Cédre* voyant leur pitié & leur humilité, tenant toujours la croix devant lui, leur dit ces paroles:

Pues humildes, pues piadoſos
Lo dos recidib mi cuerpo,
O mi ſangre, en los dos ſolo
Deſde oy mi cuerpo, y mi ſangre
Sera divino teſoro, &c.

Puiſque humbles & compatiſſans,
Vous recevez tous les deux mon corps
Et mon ſang, en vous deux ſeulement
Dès aujourd'hui mon corps & mon ſang
Sera un divin tréſor, *&c.*

L'*ESPINE* qui eſt reſtée enſanglantée ſe déſeſpere, & voyant toutes les Plantes fuir à ſon aſpect, elle fait une grande lamentation. La croix paroît en l'air : quelques-unes des Plantes demandent au *Cédre* de déclarer celle qui mérite la Couronne, le *Cédre* dit que c'eſt l'humilité qui l'obtiendra, & il nomme l'*Eſpi* & la *Vigne*, &c. & la Piéce finit. C'eſt ainſi que ſe terminent les *Autos Sacramentales* par une penſée qui a rapport au Myſtére de l'Euchariſtie.

CES ſortes de Drames ſont précedés d'un Prologue auquel on donne l'épithéte de *Sacramental*, & on y ajoute un titre particulier qui ſemble n'avoir jamais de rapport au Myſtére de la Fête-Dieu, qui en eſt pourtant le ſeul

ſeul objet : par exemple : *Loa Sacramental del Loco. Prologue Sacramental du Fol* : au commencement de ce Prologue on entend des gens dans la couliſſe qui crient : *Prenez garde au Fol qui s'eſt échapé : courons, courons après.* Le Fol paroît enſuite, diſant à ceux qui crient après lui de ne point s'inquiéter, qu'il n'eſt pas ce qu'il étoit auparavant : que le plaiſir d'être témoin de la Fête l'a fait ſortir, &c. & en moins de deux cens petits vers il fait l'énumération de tous les Prodiges, & des plus grands Myſtéres du Vieux & du Nouveau Teſtament. Il en eſt de même du Prologue Sacramental du *Payſan*, ou de celui des *Equivoques*, &c. qui promettent par leur début tout le contraire de ce qui ſe trouve à la fin.

OUTRE les Auteurs connus il y en a encore un nombre infini d'anonymes qui à l'impreſſion ne prennent que le nom ou le titre d'*un ingegnio*, *de dos ou de tres ingegnios.* Un Libraire de Madrid a eu la curioſité de rechercher toutes les Piéces de Théâtre des Auteurs anonymes ſous le titre d'*un ingegnio*, &c. & quoiqu'il n'ait pas pû encore en raſſembler

ſembler une ſuite complette, il eſt cependant parvenu à en faire un recueil de quatre mille huit cens. Ajoutons à cela le nombre immenſe de Piéces de Théâtre imprimées avec les noms des Auteurs, & nous verrons qu'il faudra convenir que les Eſpagnols ſont les plus riches en Ouvrages de Théâtre, & que toutes les Nations de l'Europe enſemble ne pourroient en produire une auſſi grande quantité.

JE ſçais bien que les Connoiſſeurs m'objecteront qu'une grande partie de ces Piéces ne conſiſtent qu'en une intrigue fondée ſur le point d'honneur, ce qui fait que non-ſeulement il y a beaucoup de reſſemblance entr'elles, mais encore que bien ſouvent un Auteur s'eſt répeté lui-même. On pourroit répondre à cette objection que ce genre de compoſition eſt dans le goût de la Nation, qu'il eſt naturel de ſe conformer dans ces ſortes d'Ouvrages aux mœurs de ſon pays, & que l'on pourroit en dire autant des Italiens & des François, qui pendant long-tems n'ont traité dans leurs Piéces que des intrigues d'amour, qui différent très-peu les unes

des

des autres ; ainſi il ne faut pas reprocher aux Eſpagnols d'avoir donné au point d'honneur la prééminence ſur leur Théâtre ; & l'on doit convenir auſſi qu'il n'eſt pas toujours le ſeul mobile de la Scéne, puiſque l'on reconnoît aſſez par ceux-mêmes qui les ont imités, combien leurs idées ſont ſingulieres, & avec quelle facilité les Auteurs Eſpagnols inventent des Sujets, dont ils conſtituent la Fable conformément au goût de la Nation : car il eſt très-rare que dans le grand nombre de leurs Comédies, il s'en trouve quelques-unes dont les idées ſoient priſes ailleurs ; ce ſont les Eſpagnols au contraire qui en ont fourni à tous les Poëtes de l'Europe.

DEPUIS le commencement de la Comédie en Italie juſques vers la moitié du dix-ſeptiéme ſiécle, les Italiens, ſoit dans le Tragique, ſoit dans le Comique, n'ont eu pour objet d'imitation que les Grecs & les Latins ; mais il y a 130 ans que leurs Ouvrages dramatiques ne ſont pour la plûpart que des traductions des Piéces Eſpagnoles ; & on peut dire que les François en ont agi de même

dans

dans la naiſſance de leur Théâtre : ils ont commencé par imiter les Grecs & les Latins, & enſuite ils ont traduit les Eſpagnols. Quoique du tems même de *Corneille* la Tragédie en France eût déja changé de face, cependant on ne quitta pas encore l'uſage dans lequel on étoit d'imiter les Eſpagnols : le *Cid* de *Pierre Corneille*, & le *Vinceſlas* de *Rotrou* en ſont des preuves, & l'on voit encore de notre tems de très-belles Tragédies preſque toutes tirées de l'Eſpagnol : l'*Ines de Caſtro* de M. *Houdart de la Motte* nous fait ſentir que les plus grands Génies ne doivent pas mépriſer un fond ſi riche, dans lequel on trouve des choſes ſi belles, ſi précieuſes ; & l'expérience nous fait voir qu'un homme d'eſprit en peut tirer des idées admirables, s'il eſt capable de les bien employer.

CE n'eſt point par ignorance que les Eſpagnols n'ont pas ſuivi les Régles d'Ariſtote ; *Don Lopes de Vega* nous dit que *Don Lopo de Rueda* les a ſévérement ſuivies dans ſes Piéces, & il y a pluſieurs Comédies & Tragicomédies imprimées, dont les Poëtes annoncent

annoncent aux Lecteurs qu'ils se font gloire d'avoir composé leurs Piéces avec toute l'exactitude que demandent les Régles ; *Vega* lui-même en écrivant sur l'*Art du Théâtre*, nous dit, que si les Poëtes Espagnols ne se sont point attachés aux Régles, c'est moins par ignorance que par la nécessité de plaire à la Nation, & sur-tout aux femmes, qui en Espagne, aussi bien qu'ailleurs, donnent la loi au Théâtre & à la Langue. Mais malgré cette négligence des Régles, les gens d'esprit, en transportant dans un autre Climat les Piéces Espagnoles, peuvent aisément les réduire à l'exactitude nécessaire : c'est ce qu'ont fait voir en France les deux *Corneilles*, *Moliere*, & plusieurs autres ; ainsi on peut regarder le Théâtre Espagnol comme une source intarissable pour toutes les Nations.

IL y a aujourd'hui à Madrid trois Auteurs renommés pour le Théâtre, *Don Felles de Arebo*, *Don Bernardo Joseph de Reynoso y Quisiones*, & *Don Joseph de Canizares*. Ce dernier est celui des trois qui produit le plus, & qui est le plus en réputation : ils n'ont point encore fait imprimer aucune de leurs

leurs Piéces, parce qu'ils ſont dans l'uſage de ne point les publier l'une après l'autre, comme l'on fait en France, mais ils attendent pour cela qu'ils ayent un Théâtre complet; ſi ces Auteurs ſuivent l'exemple de leurs prédéceſſeurs, ils laiſſeront eux ſeuls plus d'Ouvrages que n'en auront produits en France tous les Auteurs François leurs contemporains.

UN grand ordre s'obſerve dans les Repréſentations du Théâtre Eſpagnol; quelqu'applaudiſſement que les Piéces puiſſent attirer, quelqu'éclat de rire qu'elles puiſſent exciter, jamais aucun tumulte n'en dérange l'exécution. Leurs applaudiſſemens, comme autrefois chez les Anciens, & comme chez les François encore aujourd'hui, conſiſtent à battre des mains: ſi la Piéce eſt mal compoſée par le Poëte, ou mal jouée par les Acteurs, du moins on en attend la fin pour en porter ſon jugement: ſi elle plaît, tout le Parterre crie en confuſion, & la demande pour le lendemain, comme l'on fait en Italie, & particuliérement à Veniſe; & pour empêcher qu'il n'arrive du déſordre, il y a toujours

toujours, comme nous l'avons déja dit, un *Alcalde de Corte* accompagné de ſes Gardes.

COMME les Acteurs Eſpagnols, qui cherchent toujours la verité dans leurs expreſſions, ſont grands imitateurs de la Nature, ils ne le ſont pas moins dans leur déclamation & dans leurs geſtes; mais ſans jamais néanmoins abandonner la gravité qui déſigne & caractériſe la Nation: c'eſt ainſi que s'expliquent les Mémoires qui m'ont été envoyés ſur cette matiere, & auſquels j'aſſûre que le Lecteur peut ajouter foi. Quoique des Comédiens Eſpagnols ſoient venus, même de mon tems, repréſenter leurs Piéces dans l'Italie, j'avoue de bonne foi que je ne me ſuis jamais trouvé à portée de les entendre; ce que je puis dire, c'eſt qu'ayant rencontré un jour un Comédien Eſpagnol, je le priai de me réciter quelques ſcénes, il le fit d'une façon qui me ſurprit, & me pénétra tellement que je ne l'ai jamais oublié: j'en fus d'autant plus ſurpris, que ſon habit ne lui étoit point avantageux pour déclamer quelque choſe de noble, car il n'avoit pour tout équipage qu'une ſouquenille de toile noire

noire, avec laquelle il alloit en pélerinage à Rome. Comme je le louois sur sa déclamation qui m'avoit frappé, il me protesta qu'il n'étoit qu'un des médiocres Acteurs de son pays, & m'en nomma plusieurs qui vivoient alors, & dont il me dit des choses surprenantes. Quoique je me sente très-porté à le croire, je dois, pour ne point m'induire en erreur, m'en rapporter à ceux qui ont vû & entendu les Acteurs Espagnols.

LES Comiques du Théâtre Espagnol sont plus dans le goût des Italiens que des autres Nations : on appelle *Gracioso* celui qui joue le principal comique ; ce personnage approche fort de celui d'Arlequin, puisqu'il lui ressemble dans le caractére & dans la façon de plaisanter. Il est vrai que le *Gracioso* ne tire pas ordinairement ses bons mots des sources qu'il devroit choisir ; par exemple, pour les moindres occasions il jure par des Saints, dont le Poëte affecte de chercher les noms les moins en usage, afin de rendre la plaisanterie plus comique, s'il est possible que c'en soit une. Ceux qui seront curieux d'en sçavoir davantage, pourront

ront examiner les Comédies Eſpagnoles que l'on trouve aiſément par tout. Au ſurplus je ne ſuis point ſurpris que le *Gracioſo*, ou Comique du Théâtre Eſpagnol ait tant de rapport avec l'Arlequin de la Comédie Italienne : je ſuppoſe que le Théâtre en Eſpagne ait eu ſa naiſſance un ſiécle avant celui d'Italie (les Eſpagnols le prétendent, mais ils ne ſçauroient aller plus loin,) quoi qu'il en ſoit, il ne ſera jamais plus ancien que la Comédie Italienne à l'impromptu : l'Arlequin ſuit de près la décadence de la Comédie des Gentils, s'il eſt vrai qu'il vienne directement du *Centunculus* (1) des Latins, comme j'ai dit autre part. Le Théâtre Eſpagnol, en ſe formant, n'avoit d'autres exemples à ſuivre que les Grecs & les Latins, ou la Comédie Italienne à l'impromptu, qui ſans contredit régnoit pluſieurs ſiécles auparavant ; ainſi il eſt naturel de penſer que les Eſpagnols l'ont

(1) Dans mon Hiſtoire du Théâtre Italien, imprimée à Paris l'an 1728, on trouve à la page cinquiéme & ſuivantes, que non ſeulement l'Arlequin eſt un reſte des Mimes des Latins, & que ſon habit eſt le même ; mais on y voit auſſi qu'à la décadence du Théâtre des Gentils, le Caractére & l'habit de ce Mime des Latins en toutes ſes parties s'eſt perpetué en Italie juſqu'à nos jours. On y cite *Cicer. Apuleius, Diomed. Voſſ. &c.*

imitée, & que pour cela on trouve tant de reſſemblance entre les Comiques des deux Nations.

IL y a ordinairement des Soubretes comiques dans les Piéces Eſpagnoles que l'on nomme de *Capa y Eſpada* : ces Piéces ſont du même genre que *la Dame inviſible*, ou *l'Eſprit Folet* du Théâtre François, & que *la Maiſon à deux Portes*, Comédie jouée à l'impromptu ſur le Théâtre Italien, toutes deux priſes de *Calderon*, le Théâtre Eſpagnol poſſéde un nombre infini de ces ſortes de Piéces, dans leſquelles les Auteurs de toutes les Nations peuvent trouver des ſources inépuiſables : celles qui ſont d'un genre plus élevé, tant par la nobleſſe des Perſonnages qui y ſont introduits, que par la qualité de l'intrigue & des incidens, peuvent ſervir de modéle pour la Tragicomédie & pour la Tragédie, & c'eſt ce dont les Italiens & les François ont beaucoup profité en les traduiſant, ou en les imitant.

ON peut donc conclure de tout ce que je viens de dire, que quoique le Théâtre Eſpagnol ſoit dénué des Régles, il aura néanmoins

néanmoins la gloire d'avoir été & d'être encore le grand maître des Poëtes, & le grand modéle des Théâtres de toute l'Europe, soit par la singularité des idées, soit par le nombre prodigieux & la varieté des Sujets de Comédie qui n'appartiennent qu'à lui.

THEATRE FRANÇOIS.

LEs commencemens du Théâtre de France ne ſont pas ſi obſcurs que l'origine de celui d'Italie & d'Eſpagne. Les traces qui nous en reſtent, nous en donnent une connoiſſance plus aſſurée que celle que les Italiens & les Eſpagnols peuvent avoir du leur. La curioſité & les recherches de pluſieurs Auteurs François en ont raſſemblé les époques, & nous les ont fixées. On trouve quelquefois, il eſt vrai, des contradictions entr'eux, mais elles ne ſont pas d'aſſez grande conſéquence pour altérer la verité des faits ; & quelques petites varietés que l'on rencontre dans le tems, & même dans les choſes, n'empêchent pas de démêler au vrai quel étoit l'état du Théâtre dans les premiers tems. On trouve ſucceſſivement depuis 1500 des Auteurs qui ont écrit ſur le Théâtre François ; & depuis un ſiécle les Diſſertations ſur cette matiere n'ont point diſcontinué. Comme je dois moins m'engager qu'un autre à faire

faire l'hiſtoire de ce Théâtre, je me contenterai ſeulement de remplir ma promeſſe, en donnant une idée de ce qu'il a été après les Latins, & j'en ferai remonter les connoiſſances le plus loin qu'il me ſera poſſible.

MON Ouvrage étoit achevé, lorſqu'il parut une hiſtoire du Théâtre François, imprimée en 1734: & comme ce nouvel Ouvrage m'a obligé d'abréger le mien, on me permettra du moins d'en parler ici, & de communiquer mes Obſervations & mes Remarques.

L'AUTEUR de cette Hiſtoire prétend que la Comédie fut rétablie en France par les *Troubadours* vers le douziéme ſiécle; mais je ne ſçais pas ſur quoi il fonde ſon opinion: tout ce qu'il en dit lui-même ne ſert qu'à nous faire voir les différens états par leſquels paſſa, ce qu'il appelle Comédie, avant qu'elle eût pris une forme de repréſentation théâtrale. Tous les Ouvrages des *Troubadours*, dont il parle (& qui ne méritent point le nom de Comédie) ne ſervirent qu'à porter peu à peu la Nation Françoiſe à en imaginer une; & je penſe que quant à ſon

origine, on peut la faire remonter 500 ans plus haut que l'époque donnée dans la nouvelle Hiſtoire.

L'AUTEUR avance (1) en parlant des *Troubadours*, qu'ils ſont les inventeurs de la Comédie en Provence, & qu'*il y en eut parmi eux qu'on nomma Comiques, ce qui veut dire Comédiens :* or il n'a pas bien entendu la ſignification du mot *Comique*, car ce terme ne veut dire que *Plaiſant* ou *Boufon*. Je ne veux, pour prouver ce que j'avance, que le paſſage même de Noſtradamus cité par l'Auteur, à propos de *Noües* mort en 1220. (2) *Ce Poëte*, dit Noſtradamus, *fut bon comique, & alloit chantant ès maiſons des grands Seigneurs, en ſe promenant & en faiſant geſtes à ce convenables, par le remûement de ſa perſonne & changement de voix, & par autres actions requiſes à vrai comique, en quoi il gagna grand tréſor.* Cette deſcription eſt veritablement celle que l'on pourroit faire d'un *Boufon* ; & ſi de ce tems-là ces Boufons étoient eſtimés plus qu'il ne convenoit à des

(1) Premier volume, pag. 14.
(2) Pag. 25.

perſon-

perſonnages de leurs caractéres, c'eſt qu'ils avoient le mérite de faire des vers, & de les réciter avec quelque art.

JE crois auſſi qu'il n'a pas moins de tort, qnand il dit que dès l'an 1200 il y avoit des Comédies & des Tragédies en Provence, parce qu'il y avoit dès ce tems-là des Piéces de Poëſie qui en portoient le nom : mais comment peut-il accorder le nom de Comédie à ces Poëſies, puiſqu'il dit lui-même à la page 13. qu'*elles reſſembloient plûtôt à des Dialogues qu'à des Comédies* ? Il falloit y ajouter encore que par *le remuement de la perſonne & le changement de voix*, Noſtradamus veut nous faire ſentir l'art qu'avoit *Nouës* de réciter ſes Dialogues tout ſeul, ſoit en parlant tantôt avec la voix d'une femme, & tantôt avec celle d'un homme, ſoit en changeant de place, de geſte & de contenance, à peu près comme fait *Soſie* dans un monologue de la Tragédie d'*Amphytrion*; & ces qualités, à la verité, devoient le faire paſſer pour un bon *comique*, c'eſt-à-dire, *plaiſant*, mais non pas pour un *Comédien*.

LES *Trouvers*, ou *Troubadours*, qui

compoſerent différentes eſpéces de Poëſies, les nommerent *Chant*, *Chanterel*, *Chanſon*, *Son*, *Sonnet*, *Vers*, *Mot*, *Lays*, *Départ*, *Soulas*, *Sirventés*, *Tanſons*, *Paſtorales* & *Comédies* : or ces deux derniers titres ne prouvent point qu'ils ayent fait des Piéces de Théâtre, & il eſt à préſumer que ce n'étoit que des Piéces de vers (dialogués à la vérité) qui portoient, comme les autres, le nom du Sujet qui avoit été choiſi, & de la matiere qui y étoit traitée : on appelloit, par exemple, *Paſtorales*, des Poëſies qui ne parloient que de Bergeries & de plaiſirs champêtres ; & *Comédies*, des Piéces de vers qui ne rouloient que ſur du comique & de la boufonnerie ; & qui, encore une fois, n'étoient recitées que par un ſeul Comique ou Boufon. Peut-être leurs Auteurs les ont-ils nommées *Comédies* par la même raiſon que *Dante* a donné ce nom à ſon Poëme (puiſque *Comédie* veut dire *Dialogue*) ſans que pour cela il puiſſe être regardé comme Poëme dramatique ; & même dans l'Epopée, parce que le quatriéme Livre de l'Enéide eſt preſque tout dramatique, lui donnerions-nous

nous le nom de Tragédie ? Les Provençaux ont donc peut être pour cette seule raiſon donné ce nom à leurs Dialogues comiques.

JE ne crois pas devoir mettre au rang des Tragédies les cinq Poëmes de *Paraſſol*, puiſqu'ils n'étoient, à proprement parler, que des Piéces de vers tragiques, dans leſquelles on introduiſoit quelque perſonnage qui faiſoit des récits, des déclamations, des imprécations & même des dialogues, mais tout ſans forme de repréſentation, & par un ſeul Acteur ſeulement, qui, comme on l'a dit, varioit ſa voix & ſes geſtes. Les Plans de ces prétendues Tragédies, que l'Auteur de l'hiſtoire du Théâtre nous donne, ſont bien plûtôt les faits hiſtoriques des quatre maris de Jeanne, Reine de Naples, tirés mot à mot de Mezeray & de Brantôme, que des plans de Tragédies; & il eſt bien plus probable de penſer que *Paraſſol* compoſa ſur ces faits hiſtoriques des Piéces de vers ſatiriques, qu'il nomma Tragédies, parce que, ſelon lui, les ſujets, qu'il y traitoit, étoient tragiques, & qu'ainſi que je l'ai déja remarqué

qué, toutes les Poëſies Provençales portoient le nom qui convenoit au ſujet, ce qui ſe pratique encore aujourd'hui dans tous les Pays.

Pour preuve de ce que je viens de dire, j'oſe avancer qu'il n'y a pas de Nations en Europe, qui puiſſent donner des époques certaines du rétabliſſement de leur Théâtre; & quoique Saint Thomas d'Aquin qui vivoit en 1200, ait agité la queſtion de ſçavoir ſi l'on pouvoit joüer la Comédie ſans peché, il ne faut pas croire cependant qu'il ait voulu parler de la Comédie écrite, puiſque de ſon tems, & peut-être pluſieurs ſiécles avant lui, la Comédie jouée à l'impromptu étoit la ſeule en uſage dans toute l'Italie. Les Eſpagnols prétendent porter l'époque du rétabliſſement de leur Théâtre beaucoup plus loin que les Italiens & que les François; mais j'ai fait voir dans l'hiſtoire de ce Théâtre, qu'ils n'ont pas ſur cela la moindre certitude. Or, en fait d'hiſtoire, je crois qu'il faut donner des preuves, & non des conjectures, qui peuvent être fauſſes, & induire en erreur ceux, qui ſans approfondir & ſans examiner

miner, ajoûtent foi à ce que leur disent les Auteurs; & l'on peut dire que de toutes les parties de la Litterature, celle des Spectacles & du Théâtre est la plus négligée, & qu'il est aisé par conséquent d'en imposer sur cette matiére.

APRE'S toutes ces réflexions, il faut remarquer que depuis l'établissement des *Troubadours*, jusqu'en 1384. notre Auteur ne nous donne aucune preuve qu'il y ait eû des Théâtres & des Comédies; & tout ce qu'il appelle jusqu'à ce tems-là *Comedies Provençales*, ne sont que des Chansons en récits ou en Dialogues, soit Comiques, Tragiques ou Satiriques; & qui recités par une seule personne dans une chambre, dans une cour, ou dans une place, ne peuvent jamais passer pour Comédie, c'est-à-dire, pour Piéce de Théâtre.

L'EPOQUE du Théâtre François ne peut donc être fixée avant 1398, tems auquel le Mystére de la Passion fut représenté à Saint Maur. Notre Auteur, en rapportant l'Ordonnance du Prevôt de Paris à ce sujet, s'éforce de prouver que ces Mystéres avoient commencé

commencé long-tems avant 1398. & je ſuis de ſon avis ; mais je ne conviens pas que ces mêmes Repréſentations ſaintes, qui auront été repréſentées par des Clercs, ou par des Laïques, devant les portes des Egliſes, ou dans les Egliſes mêmes, puiſſent fixer l'époque du Théâtre François, qui doit l'être au tems des Confreres de la Paſſion.

PAR une Note qu'il a tiré du 11e. livre de l'hiſtoire de la ville de Paris, page 523, il dit qu'en l'année 1313, Philippe le Bel donna une Fête, à laquelle il invita le Roi d'Angleterre ; & que parmi les différens divertiſſemens, le Peuple *repréſentoit divers Spectacles, tantôt la gloire des Bienheureux, & tantôt la peine des Damnés.* L'Auteur caractériſe ces Spectacles de repréſentations recitées & dialoguées : je veux bien le croire pour un moment, & je ſuis ſeulement fâché qu'il ne nous reſte aucun échantillon de ces Dialogues. Dans la repréſentation de l'Enfer, que de pleurs, de cris & de heurlemens nous entendrions : dans le Paradis, au contraire, nous y verrions des adorations, des génuflexions & des tranſports de joye. Je demande

mande permiſſion à l'Auteur de dire mon ſentiment, qui eſt tout-à-fait différent du ſien.

JE penſe que tout cela n'étoit que des repréſentations en Figures denuées de tout Dialogue. Ces Fêtes & ces grandes réjouiſſances n'étoient faites que pour les Rois de France & d'Angleterre : eſt-il naturel de penſer que ces deux grands Rois, avec leur nombreuſe ſuite, ſe ſeroient arrêtés une heure & demie dans la ruë pour voir ces repréſentations ? Non certainement, & je crois que ce n'eſt qu'en paſſant qu'ils y donnoient un coup d'œil, ou tout au plus qu'ils s'arrêtoient, pour écouter quelques Vers que récitoient un Ange ou un Demon, pendant qu'on examinoit les repréſentations dont nous parlons. Ces ſortes de repréſentations en figures ne paroîtront pas étranges après les exemples que je vais donner. En l'année 1690 j'ai vû dans la ville de Gênes, le jour de la Fête-Dieu, pluſieurs Théâtres dreſſés dans des coins de ruës, par leſquelles paſſoit la Proceſſion du Saint Sacrement : chacun d'eux repréſentoit en figures vivantes,

un

un Myſtére de l'Ancien ou du Nouveau Teſtament. Un entr'autres des plus remarquables, étoit celui que les Pêcheurs de la ville avoit dreſſé auprès du Port : la décoration repréſentoit la Mer dans le fond, & le rivage ſur le devant : on y voyoit Jeſus-Chriſt au moment que les Evangéliſtes nous le peignent, ordonnant à ſes Apôtres Saint Pierre, Saint Jean, Saint Jacques, &c. de jetter leurs filets dans la Mer ; & ſur la réponſe qu'ils lui faiſoient, que pendant toute la nuit ils avoient travaillé ſans rien prendre, Jeſus-Chriſt leur commande de les jetter d'un autre côté : tout cela ſe faiſoit ſans parler, & ſeulement par les geſtes & en action. Ces Acteurs muets ſaiſirent le moment que le Saint Sacrement arriva devant le lieu où ils étoient placés pour tirer leurs filets, qui ſe trouverent chargés d'une très-grande quantité de Poiſſons des plus beaux & des plus rares, que l'on avoit pris depuis quelques jours, & qu'on avoit conſervés en vie dans des filets juſqu'à ce moment. On donne auſſi dans la ville de Naples, le jour de la Fête du Saint Sacrement, de pareils Spectacles,

tacles ; comme Jesus-Christ en croix sur le Calvaire, accompagné de la Sainte Vierge, des deux Maries, de la Magdelaine & de toute la suite de ce Mystére. Pour cet effet, on choisit avec soin des femmes & des jeunes filles capables de représenter convenablement, & qui ont des habits qui caractérisent les Personnages qu'elles font. Dans la plûpart des villes de Flandres, on méne par la ville en Procession, à certains jours de Fête, des Chariots chargés de Théâtres & de Jardins en piramide, sur lesquels des hommes & des femmes représentent, par leurs atitudes & sans parler, des Sujets de l'Ancien & du Nouveau Testament, ou des Objets allégoriques de piété; on appelle ces Fêtes *Carmesses*.

UNE personne m'a assûré que dans le même Pays, il a vû le jour de la Fête-Dieu une toilette dressée dans le premier reposoir, où Notre-Seigneur devoit s'arrêter : là une très-belle fille, richement habillée & ornée de pierreries, étoit assise devant le miroir, s'ajustant & se mettant des mouches : dans le tems que le Saint Sacrement entra dans

dans le repoſoir, elle ſe leva repouſſant la toilette, & ſe proſterna devant notre Seigneur : au ſortir de là, elle le ſuivit en ſe frappant la poitrine juſqu'au ſecond repoſoir, où elle ſe jetta pareillement à genoux avec une grande componction, en donnant toutes les marques d'un vrai repentir ; elle arracha tous ſes ajuſtemens, elle ſe dépouilla de ſes habits magnifiques, & reſta en habit de Pénitente. Dans cet équipage elle ſuivit la Proceſſion toujours en pouſſant de grands gémiſſemens, & en verſant des larmes qui attiroient celles de tout le monde. N'eſt-ce pas là une action ſuivie dans toutes les formes ?

DANS une ville Electorale d'Allemagne, un des jours de la Semaine Sainte, on éléve dans l'Egliſe Cathédrale un Théâtre, dont la décoration repréſente le jardin des Olives, où Jeſus-Chriſt eſt en priere & les Apôtres endormis ; & cela en Perſonnages vivans. Celui qui repréſente Jeſus-Chriſt va par trois fois réveiller les Apôtres, & par trois fois il retourne à la priére ; & on voit un image de ce qui arriva dans le jardin des Olives. Toute cette action eſt en Scénes muettes,

& ne ſe fait que par geſtes. Après de tels exemples, je crois avoir raiſon d'avancer que *la gloire des Bienheureux* & *la peine des Damnés*, dont on a parlé, ont été alors des Spectacles imaginés & exécutés de la même maniere.

Si l'on s'en rapporte à l'Auteur de *l'hiſtoire du Théâtre François*, qui dit que les premiéres Comédies qui ont été jouées en France étoient des Comédies Provençales, & que ce fut en l'année 1198. qu'elles commencerent; ſi l'on s'en rapporte, dis-je, à cet Auteur, comment pourra-t-on concevoir que deux cens ans après, & lorſqu'on repréſenta pour la premiére fois à Saint Maur les Myſtéres de la Paſſion, il y eût tant de ſimplicité & tant d'ignorance dans les repréſentations Théâtrales? En effet, il paroît impoſſible qu'après deux ſiécles d'exercice dans la Comédie Provençale, la même ignorance ſubſiſtât encore [comme on le remarque dans la repréſentation des Myſtères (1)]

(1) Le Théâtre offroit tout à la fois le Paradis, l'Enfer, la Terre & le Ciel; & la variété des actions qu'on y repréſentoit, n'aportoit aucun changement dans les décorations: d'ailleurs les Acteurs, après avoir rempli chacun leur rôle,

& qu'elle ait duré ſi long-tems ſans diminuer en rien, ni en Provence, ni à Paris. Or, il eſt ſûr que ſi les *Troubadours* avoient donné des Comédies, & *Paraſſol* des Tragédies, on n'auroit pas ignoré à ce point la premiere pratique du Théâtre.

JE ne veux point inférer de-là que les Poëmes dramatiques ayent commencé à paroître en France dès l'année que les Myſtéres de la Paſſion furent repréſentés à Saint Maur; je ſuis perſuadé au contraire que ces mêmes Myſtéres, tels qu'on les repréſenta alors, dénués de tout principe dans leur conſtruction, & dans la méchanique du Théâtre, ne ſçauroient être les premieres Piéces qu'on a repreſentées à Paris. Il pouvoit s'être paſſé un certain tems qu'on repréſentoit des Drames ou ſacrés, ou profanes, dans des lieux particuliers, dans les carfours, &c. mais ces Drames, tels qu'ils étoient, ne pourront jamais établir l'époque du Théâtre François. Quoiqu'il en ſoit, les Myſtéres repréſentés à S. Maur ſeront toujours, je le

ſe retiroient ſeulement ſur un des côtés du Théâtre, & y demeuroient aſſis, expoſés à la vûë des Spectateurs.

repéte

repéte encore, le premier Spectacle qui ait paru en France ; je ne connois point d'Auteur qui nous donne la moindre idée d'aucun Théâtre antérieur, & nous ne sçaurions en chercher que sur des conjectures mal fondées.

POUR ce qui regarde l'origine de la Comédie en France, il me paroît qu'on ne peut pas s'y tromper, en suivant les Historiens François qui ont parlé du Théâtre, ou les Ecrivains particuliers qui en ont fait des Traités. Nous avons des autorités qui prouvent que sous le regne de Charlemagne les Conciles de Mayence, de Tours, de Reims & de Châlons-sur-Saône, défendirent aux Ecclésiastiques d'assister aux jeux des Farceurs, & que le Roi ratifia l'*Arrêt* du Concile par une Ordonnance qu'il rendit en l'année 813. (1) Nous sçavons donc par là que la Comédie, qui avoit discontinué chez les Latins, avoit recommencé en France & en Italie par le jeu des Charlatans, ou Farceurs, dans les rues & dans les places publiques ;

(1) Les Farceurs furent mis au nombre des personnes infâmes, & il n'étoit pas permis de les traduire en Justice. *Traité de la Police ; par de la Marre, Tom. I. p. 433. & suivantes.*

nous voyons qu'à ces Spectacles, déclarés infâmes & obscénes dans l'Ordonnance de Charlemagne (1) succéderent les *Troubadours*, *Jongleurs*, & autres, qui récitoient & chantoient des traits d'Histoire, de Galanterie & de Satyre : qu'ensuite ces *Troubadours* tombérent dans le mépris, & furent même chassés de la Cour de Philippe Auguste : (2) qu'ils trouverent cependant les moyens de s'établir à Paris sous son Regne, & de se loger dans une seule rue de la ville, que l'on appella pour cette raison la rue des *Jongleurs*, aujourd'hui des *Menétriers* : que de ce tems-là on les payoit pour venir à des fêtes ou assemblées de plaisir ; mais en même tems par deux Ordonnances du Prevôt de Paris de 1341, & de 1395, défense leur fut faite de rien dire, chanter, ou représenter dans les places publiques, ou ailleurs, qui pût causer du scandale. Les *Jongleurs* peu contens des bornes qu'on mettoit à leur métier, en changerent la forme, & s'adonnerent à faire des tours surprenans & périlleux avec

(1) *Histrionum turpium & obscenorum insolentias jocorum*, &c.

(2) *Rigor. de gest. Philip. Aug.*

des

des épées, ce qui les fit nommer *Batalores* ou *Bâteleurs*, nom qui depuis leur eſt toujours reſté.

SI les Conciles, dont j'ai parlé ci-deſſus, & l'Ordonnance de Charlemagne n'avoient empêché les progrès des Farceurs que l'on défendit ſévérement, peut-être que la France auroit eu des Spectacles plûtôt: on peut dire que la ſuppreſſion de ces Farceurs enfanta les boufoneries des *Troubadours*, qui enſuite dégénérerent en Farceurs auſſi ſcandaleux que les premiers, & qui furent encore ſuprimés du régne de Philippe Auguſte, comme nous venons de dire. Par ces deux époques ſi remarquables on peut croire que les premiers Farceurs du tems de Charlemagne étoient un reſte des Mimes des Latins, qui jouoient dans les places publiques, comme il arriva en Italie, & il y a à préſumer que tout cela nous auroit amené inſenſiblement à un Théâtre, ſi on les avoit laiſſé agir ſans les interrompre, comme on fit en Italie.

VERS l'an 1370, ſous le regne de Charles V. on trouve bien clairement l'origine

de la Déclamation tragique dans ces longs récits en vers héroïques, que l'on faiſoit ſur un ſujet ſouvent tiré des Myſtéres de la Religion, avec une apoſtrophe au Prince à qui ils étoient dédiés, ce que l'on appelloit alors *Chant Royal* (1). De-là vinrent les Myſtéres dialogués, que l'on joua peut-être dans des endroits particuliers, & ſans aucun ornement, & qui furent repréſentés pour la premiere fois en forme de Piéce de Théâtre au Bourg de S. Maur, & que le Prevôt de Paris ſuſpendit; par une Ordonnance du 3 Juin il fit *défenſe à tous les Habitans, &c. de repréſenter aucun jeu en perſonnages, ſoit de Vie des Saints, ou autrement, ſans le congé du Roi, à peine, &c.* (2)

LES Acteurs de ces Repréſentations *ſe pourvûrent en Cour*; & pour ſe rendre plus recommandables, ils érigerent leur Société en Confrérie, ſous le titre de la Paſſion (3)

(1) Paſquier, l. 7. des Recherches de la France, c. 5.

(2) Traité de la Police, par de la Marre, Tome I.

(3) Les Acteurs qui repréſentoient les Myſtéres à Saint Maur, ne prirent peut-être le nom de Confréres de la Paſſion, qu'à l'exemple de la Confrérie *del Gonfalone*, fondée à Rome l'an 1264, dont le principal inſtitut étoit de repréſenter la Paſſion de Notre-Seigneur, comme nous avons dit page 95. en parlant des repréſentations ſacrées d'Italie.

de

de Notre-Seigneur. Le Roi Charles VI. voulut voir leurs Spectacles, en fut content, & leur accorda des Lettres Patentes le 4 Décembre 1402, lesquelles se trouvent imprimées tout au long dans le Traité de la Police de M. de la Marre, page 437. Aussi-tôt on bâtit le Théâtre de l'Hôpital de la Trinité, dans lequel pendant près de 150 ans on représenta des Mystéres, ou des Piéces de pieté & de morale, sous le titre commun de *Moralités* (1) : & en 1518 François Premier confirma tous les Priviléges de la Confrérie, par des Lettres Patentes qu'il leur accorda au mois de Janvier de cette année.

LE peuple s'ennuya enfin de ces Représentations sérieuses, & obligea les Confréres d'y joindre des Farces profanes & burlesques, qui plûrent si fort au Public, qu'il y couroit en foule; mais ce mêlange de morale & de boufonneries déplût aux gens sensés : on commença à faire réflexion que ces sujets de Dévotion que la simplicité des tems éloignés avoit portés au Théâtre, étoient

(1) Du Breuil, *Antiq.* col. 3. pag. 562. de l'édition *in-fol.*

plûtôt une profanation des principaux Myſtéres de la Religion, qu'un Spectacle permis, & qu'on ne devoit pas la tolérer davantage. La néceſſité dans laquelle on ſe trouva dans ce même tems d'augmenter les Hôpitaux à cauſe d'une maladie épidémique qui régnoit alors à Paris, fit que le Parlement par un Arrêt du 30 Juillet 1547, ſous le régne d'Henri II. ordonna que la maiſon de la Trinité ne ſeroit dorénavant qu'un Hôpital, ce qui obligea les Confréres d'abattre leur Théâtre. Mais comme ces Confréres étoient riches, ils achetérent les Mazures de l'ancien Hôtel du Duc de Bourgogne, & y firent bâtir un nouveau Théâtre. Cet établiſſement fut autoriſé par un Arrêt du Parlement du 19 Novembre 1548, qui leur permettoit, mais *à condition toutefois* (ce ſont les mêmes termes de l'Arrêt) *de n'y jouer que des ſujets profanes, licites & honnêtes, & de n'y repréſenter aucuns Myſtéres ſacrés :* & en les confirmant dans tout leurs Priviléges, il faiſoit défenſes à tous autres *de jouer dans la ville ou fauxbourgs, ſinon ſous le nom & au profit de la Confrérie, &c.* Ce privilége fut

fut encore confirmé par Lettres d'Henri II, du mois de Mars 1559, & de Charles IX, du mois de Novembre 1563 ; ainſi ils reſtérent paiſibles poſſeſſeurs de leur Theâtre : & pour en marquer la proprieté, en bâtiſſant la petite façade de la rue Françoiſe, ils firent mettre ſur la porte un Ecuſſon de pierre en relief ſoutenu par deux Anges, ſur lequel étoit ſculptée une Croix avec les Inſtrumens de la Paſſion (1), ancienne deviſe de leur Confrérie. Depuis que les Confréres eurent fait bâtir le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, & qu'il leur eût été défendu de repréſenter aucun Myſtére de la Paſſion, on n'y joua que des Piéces profanes, & c'eſt

(1) Lorſque la Troupe Italienne fut rappellée en France (1716.) cette Pierre, qui étoit encore dans ſon entier, courut riſque d'être briſée & abattue à l'occaſion des réparations que l'on fut obligé de faire à l'Hôtel de Bourgogne, du côté de la rue Françoiſe : comme j'étois chargé des affaires de la Troupe, j'obtins avec bien de la peine qu'elle fût conſervée ; mais comme le Bâtiment, qui la portoit, étoit déja fort vieux, on fut contraint ſeize ans après (1732.) de le rebâtir tout-à-fait. Je ſollicitai pour la conſervation & le rétabliſſement de ce Monument antique ; mais l'Architecte peu curieux ſans doute d'Antiquité, ne put accorder ma demande avec ſon deſſein, & tout ce que j'obtins fut la permiſſion de retirer cette Pierre chez moi : & ſix mois après que ce Bâtiment fut achevé, j'eus la ſatisfaction de la voir remiſe en ſa place, & de ſervir encore à la Poſtérité de preuve & de témoignage de l'origine de la Comédie en France.

une

une erreur populaire de croire qu'on y ait repréſenté les Myſtéres, ou les Vies des Saints : la Pierre, dont on vient de parler, n'autoriſe point du tout ce ſentiment ; ce n'étoit qu'une inſcription muette qui déſignoit quels étoient les maîtres du fond, & les poſſeſſeurs du Privilége excluſif de jouer ou de faire jouer à Paris des Comédies ou des Tragédies profanes : & toutes les Piéces morales qui ont été écrites & repréſentées depuis, ne l'ont été que dans des maiſons particuliéres, ou ſur des Traiteaux.

EN exécution de l'Arrêt du Parlement de 1548, des Lettres de confirmation d'Henri II. & de Charles IX. (1) on a long-tems donné des repréſentations ſur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, ſous le nom & ſous les auſpices des Confréres de la Paſſion. Je dis ſous leur nom, & ſous leurs auſpices ; car dès le premier jour qu'on ouvrit ce Théâtre, ce ne furent pas les Confréres qui jouerent les Piéces qu'on y donna : ils penſerent qu'il ne convenoit point à la dignité du nom qu'ils portoient, de monter ſur la Scéne pour ne

(1) 1559. 1563.

jouer

jouer que des Comédies profanes ; & dès ce moment ils louerent leur Hôtel & leur Privilege à une Troupe de Comédiens qui se forma sur le champ, & ils ne se reservérent que deux Loges, dont ils ont joui tant que leurs Priviléges ont subsisté.

ON ne trouve ni les noms ni la qualité des Piéces que l'on exécuta à l'ouverture de ce Théâtre, & on ne cite que l'ancienne Farce de *Pathelin*, jouée sous Henri II. La raison que les Ecrivains en donnent, est que dans ces commencemens les Piéces étoient trop mauvaises pour être rapportées ; il en est de même des Auteurs, & *Jodelle* est le seul dont on fasse mention, & qui quelque tems après l'ouverture de l'Hôtel de Bourgogne donna le premier des Tragédies.

IL est bon de remarquer à ce sujet que l'un a fait en France à peu près de même qu'en Italie : on a établi *Jodelle* comme le premier Tragique, quoiqu'il ne le soit point : il y a eu des Tragédies avant lui, comme *la* (1) *destruction de Troye la grant, mise en Personaiges, imprimée à Lyon par Maître Guit-*

(1) Voyez le Mercure de Novembre 1734.

ter

ter le Roi, & finie l'an mil cccc *quatre-vingt* v. L'*Iphigénie* d'*Euripide*, par T. J. imprimée en 1550. L'*Hécube* d'*Euripide*, par Bouchetel, & une autre par Jean-Antoine Baif, l'une de 1537, & l'autre de 1550, & l'*Electre*, ou la *Vengeance d'Agamemnon*, traduite littéralement, & vers pour vers, de Sophocle, par Lazare de Baif, Maître des Requêtes, & pere d'Antoine Baif, imprimée en 1537. Il eſt vrai cependant que, comme les Tragédies, que nous venons de citer, ne ſont que des traductions du Grec, & que *Jodelle* a fait celles de *Cléopatre* & de *Didon*, qu'il n'a ni traduites, ni imitées des Anciens, on a eu une eſpéce de raiſon de lui donner le premier rang entre les Tragiques, & de fixer l'époque de la Tragédie à ſes Ouvrages. On pourroit peut-être ſoupçonner *Jodelle* d'avoir imité les Tragédies Italiennes de *Cléopatre* & de *Didon*, faites & imprimées long-tems avant lui, & lorſque le Théâtre brilloit en Italie ; mais je puis aſſurer que ce n'eſt pas la même choſe : j'ai eu la curioſité d'examiner les unes & les autres, & j'en ai reconnu la différence. Ce n'eſt

pas

pas qu'on n'ait fait beaucoup de traductions de Piéces Italiennes dans ce tems-là ; voici même ce qu'en dit *du Verdier* dans sa Bibliothéque Françoise (1) au sujet d'une Comédie de ce tems-là ; *Comédie très-élégante, en laquelle sont contenues les Amours d'Eroſtrate fils de Philogone de Catanie, & de Polymneſte fille de Damon, miſe de l'Italien en rime françoiſe, imprimée à Paris 16°. par Hieroſme Marnef en 1545 d'Auteur incertain.*

CE paſſage de *du Verdier* conduit naturellement à une obſervation ſur ce qu'ont dit la plûpart des Ecrivains contemporains de l'établiſſement de la Comédie en France ; ils prétendent qu'à l'ouverture du Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, & pendant pluſieurs années ſuivantes, on ne donna rien dont la mémoire meritât d'être conſervée, & de toutes les premieres Piéces qui ont été repréſentées en France dans ce tems-là, ils ne font mention que de la Farce de *Pathelin*, de l'*Eugene* de *Jodelle*, de *Taillebras*, imité du *Miles glorioſus* de *Plaute*, & de l'*Eunuque* de *Terence* de Baif, en 1567 ; mais ils

(1) Pag. 243.

remar-

remarquent en même tems que toutes celles qui les ont précedées étoient des boufoneries & de mauvaiſes Farces ; or ſelon *du Verdier*, la traduction de la Comédie Italienne, dont il fait l'éloge, avoit paru en 1545, & par conſéquent avant l'ouverture de l'Hôtel de Bourgogne, de même que l'*Andrienne* de *Bonaventure des Periers*, qui fut donnée en 1537. Ainſi l'on doit conclure que dans le tems même que l'on donnoit ſur le Théâtre de la Trinité des Myſtéres & des Moralités, on repréſentoit auſſi à Paris des Tragédies & des Comédies profanes : & que ſi elles n'étoient pas jouées en public, & ſur un Théâtre, c'eſt que les Lettres Patentes que la Confrérie de la Paſſion avoit obtenues, en interdiſoient les repréſentations.

AUSSI-TÔT que le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne fût achevé, les Confréres de la Paſſion le louerent à une Troupe de Comédiens, qui (à ce que diſent les Hiſtoriens) *ſe forma ſur le champ* : or s'il n'y avoit pas eu dans Paris des Bourgeois exercés à la repréſentation & au Théâtre, comment auroit-il pû ſe former tout d'un coup une Troupe de Comédiens ?

diens ? Car si cette profession n'est pas la plus difficile, du moins demande-t-elle du tems & de l'étude à ceux qui veulent l'exercer. Il faut donc conclure que puisqu'il y a eu plusieurs endroits à Paris où l'on jouoit la Comédie, il y a eu aussi des Piéces tragiques & comiques inventées, ou imitées, long-tems avant l'établissement de l'Hôtel de Bourgogne.

IL est certain qu'avant cet établissement, la *Bazoche* (c'est-à-dire, les Clercs des Procureurs du Parlement) représentoient des Comédies : il y a tout lieu de croire que c'étoit en public sur des Traiteaux, ou sur des Théâtres que l'on faisoit construire dans quelque maison particuliere : un Placet de *Marot* au Roi pour la *Bazoche* nous apprend que Sa Majesté y assistoit quelquefois. Les Piéces que la *Bazoche* jouoit étoient satiriques ; Louis XII. essuya lui-même un de leurs traits, mais il n'en fit que rire, & se contenta de leur faire dire que si par la suite ils s'avisoient de plaisanter sur quelqu'un qui lui appartînt, il les feroit tous pendre.

LES Confréres de la Passion n'étoient donc

donc pas les seuls qui représentassent sur un Théâtre : & les Mystéres, qui depuis leur premiere institution se sont représentés dans les Eglises, à l'Hôtel de Flandres, aux Poids pilés, dans les Places publiques & dans les Carfours de la Ville, aux Fêtes & réjouissances, exerçoient bien des gens à l'art de la Représentation ; après cela il est aisé de concevoir que les Confréres de la Passion n'eurent pas de peine à trouver sur le champ une Troupe de Comédiens qui louerent leur Théâtre pour y jouer des Piéces profanes.

ON peut encore conclure par ce que l'on vient de dire, que l'Auteur de la *Bibliothéque des Théâtres*, imprimée à Paris en 1733, n'a pas assez examiné ce qu'il avance : dans la remarque qu'il fait (*let. A*) sur l'Andrienne (1), il dit : *que c'est la premiere traduction des Piéces de Terence qui ait paru sur le Théâtre François ; car l'Eunuque, que Baif traduisit sous le regne de Charles IX. ne fut point représenté, parce qu'il n'y avoit point encore de Comédiens établis à Paris :* ce qu'il repéte dans l'article de l'*Eunuque* ; mais il ne s'en est plus

(1) De l'an 1764.

souvenu

ſouvenu apparemment, parceque à la fin du Livre, dans le petit catalogue des additions & corrections, il dit au mot *Andrienne*, *qu'il faut ajouter celle de Bonaventure des Périers en* 1537. Donc l'*Andrienne*, qui parut l'an 1704, n'étoit pas la premiére traduction de Terence qu'on ait fait en France. Et on doit penſer de même à l'égard de l'*Eunuque* traduit par *Baif* vers l'an 1560.

CHARLES IX, qui commença alors ſon Régne, avoit trouvé des Comédiens établis à l'Hôtel de Bourgogne douze ans auparavant (car ce Théâtre s'ouvrit en 1548, ou 49, ſous le Régne d'Henri II, qui commença en 1547) c'eſt donc pour quelqu'autre raiſon que l'*Eunuque* de *Baif* ne fut pas repréſenté; & celle que je crois plus probable eſt, que dans le tems que l'on repréſentoit les Myſtéres ſur le Théâtre de la Trinité; & avant que l'Hôtel de Bourgogne donnât des Tragédies & des Comédies, on jouoit dans quelqu'Hôtel particulier les Traductions des Auteurs Grecs, des Latins & des Italiens, comme nous l'avons déja dit. Dans ce premier établiſſement de l'Hôtel de Bour-

gogne, tout le monde convient que le Théâtre François étoit très-mauvais, cependant il avoit un mérite singulier ; un Ecrivain Italien très-connu & très-estimé, nous a laissé une particularité du Théâtre François de 1550, que je n'ai pas trouvé dans aucun Ecrivain de la Nation.

GIROLAMO *Ruscelli* dans le premier volume du Recueil des meilleures Piéces du Théâtre Italien, qu'il fit imprimer l'an 1554 avec des notes à la fin, en parlant de la *Calandra*, Comédie de *Bibiena*, dit : « Que » de son tems (1) il y avoit en France un » genre de Farces muettes, dans lesquelles les » Acteurs, sans prononcer la moindre parole, » se faisoient entendre à merveille par leurs » gestes : *il ajoute*, que l'exécution en étoit » si agreable, & si fort goûtée des Specta- » teurs, qu'il ne sçait s'il a jamais vû de Spec- » tacle qui lui fît tant de plaisir ; & je suis

(1) *Onde a questi tempi in Francia sogliono rapresentare quelle loro farse mute, ove solamente co i gesti senza una minima parola al mondo, si fanno intendere con tanta gratia, e con tanta sodisfatione de Spettatori, ch' io perme non so' se ho veduto giamai spettacolo che cosi mi diletti. E molto mi meraviglio, che fin qui l'Italia, ove non si lascia in dietro alcuna sorte d'operatione valorosa, non habbia incominciato à riceverle & rapresentarne ancor ella*, &c. pag. 171.

» étonné

» étonné, *dit-il*, que l'Italie n'en ait pas en-
» core adopté la méthode, & ne l'ait pas
» transporté dans le Pays. »

UN témoignage auſſi ſincére que celui d'un Etranger, qui dit les avoir vûs, ne peut ſe mettre en doute, & je ne ſçais pas comment il ſe ſoit fait qu'aucun des Ecrivains de la Nation, que je ſçache, ne nous en ait donné connoiſſance. Les termes dont l'Auteur Italien nous en parle, ne peuvent nous faire juger autre choſe, ſinon que ces *Farces muettes* étoient un Spectacle excellent, & une véritable imitation des Mimes des Anciens.

SUPPOSANT le fait certain, comment ſe peut-il qu'un Art, qui juſqu'à préſent a paru incompréhenſible à tous les Modernes, & que les François avoient atteint ſi parfaitement, ſe ſoit perdu auſſi-tôt, & qu'il ne nous en reſte plus la moindre trace ? Et il ne faut pas croire que les Piéces que l'on a données à la Foire, il y a environ 24 ans, jouées avec les Ecriteaux, puiſſent être une branche qui en dérive : car depuis vingt ans que je ſuis en France, il m'eſt arrivé de les

voir une fois, ces Piéces par Ecriteaux, ainſi je puis en juger.

CES Piéces en *Ecriteaux* ſont une invention très-jolie en ſon eſpéce : tout le monde ſçait que les Acteurs ſe préſentoient ſur la Scéne ſans parler : que dans l'inſtant il deſcendoit du Platfond du Théâtre ſur leurs têtes des Ecriteaux, qui ſe ſuccédoient les uns aux autres, & ſur leſquels étoient écrits en gros caractéres des couplets de Chanſons dont l'Orqueſtre jouoit l'air, & dont le Parterre, en les liſant, en chantoit les paroles : les Acteurs dans le tems que l'on chantoit, faiſoient les actions convenables au ſens des paroles. Ce Dialogue muet de la part des Acteurs, n'avoit rien d'eſtimable, ni qui pût en quelque façon réjouir les Spectateurs ; tout l'agrément n'étoit que du côté de l'extraordinaire de faire chanter par les Spectateurs le Dialogue des Acteurs. Cette invention eſt toute moderne, & n'a pas été imaginée par choix, mais par néceſſité ; les Troupes des deux Foires de S. Laurent & de S. Germain ne pouvoient jouer la Comédie, ni en parlant, ni en chantant ; parce que la

Troupe

Troupe des Comédiens du Roy, & l'Opera les en empêchoient par leurs Priviléges ; les Forains, pour ne pas fermer leur Théâtre, imaginerent les *Ecriteaux*, qui dans les commencemens leur attirerent une grande affluence de monde, ce qui fit grand tort aux Théâtres privilegiés. On n'a pas donc lieu de croire que c'eſt de ces anciennes *Farces muettes* que les *Ecriteaux* ont tiré leur origine : & encore moins les Danſes pantomimes que l'on a vûes en Angleterre & en France, il y a environ douze ans ; car *Ruſcelli* nous dit que ces *Farces muettes* exprimoient une action ſans parler : & ſi cette action avoit été ſoutenue par la Danſe & par la Simphonie (qui tiennent lieu de la parole en quelque façon) notre Auteur Italien n'auroit pas manqué de nous le dire, & je crois même qu'il n'en auroit pas été ſi fort ſurpris. Ce qu'il y a de plus étrange, c'eſt que pendant cent cinquante ans, il ne ſe ſoit rien conſervé dans Paris, qui puiſſe nous donner la moindre idée de ces Spectacles muets que *Ruſcelli* nous indique.

CES Spectacles, qui ſe repréſentoient encore

core à Paris au milieu du seiziéme siécle, me feroient juger que c'étoit un reste de ces Représentations dont on a déja parlé, *des peines des Damnés, & de la gloire des Bienheureux*, sous le régne de Philippe le Bel, l'an 1313, & que j'ai soutenu que ces Représentations n'étoient point dialoguées, mais en action. Deux siécles après elles subsistoient encore à Paris; & parce que le tems perfectionne tout, peut-être qu'en 1550 elles étoient arrivées au degré de perfection que *Ruscelli* nous a rapporté. Je répéte encore; je suis étonné que l'on ait perdu cet Art en France, & que l'on n'en trouve pas la moindre trace.

Il est étonnant à la verité que le Théâtre en France, tel que nous le voyons par les impressions, & tel qu'il nous est rapporté par tant d'Auteurs, ait été si mauvais jusqu'à 1650, du tems même de *Corneille*; ceux qui en ont parlé, n'en donnent point d'autre excuse que l'ignorance des tems dans cette enfance du Théâtre François, c'est ainsi qu'ils en appellent les premiers commencemens. Mais cette enfance n'a-t-elle pas duré

un

un peu trop, car cent ans complets se sont écoulés depuis l'ouverture de l'Hôtel de Bourgogne, jusqu'au tems de *Corneille* & de *Moliere*, nés l'un en 1606, & l'autre en 1621. Les Auteurs pendant ce siécle d'ignorance prétendue, n'avoient-ils pas les secours du Théâtre Italien qui floriſſoit? Et les Piéces qui y avoient été repréſentées, n'étoient pas inconnues en France, puiſqu'il en parut alors pluſieurs traduites en François.

J'INDIQUERAI ſeulement ici les titres de ces Piéces, les dates de leur impreſſion, & les noms de quelques-uns des Auteurs qui ſe ſont fait connoître par ces traductions. « *Joſias*, Tragédie traduite de l'Italien de » *Meſſer Pilone*, en vers François par *Louis* » *des Mazures de Tournay*, *in*-8°. 1556. *So-* » *phonisbe* de *Claude Mermet*, traduite de » *Triſſino* 1584. *La Carthaginoiſe* de *Montchré-* » *tien*, dont le canevas & les ſcénes ſont les » mêmes que celles de *Triſſino*, 1619. *Les* » *deux Courtiſannes*, par *Hiérôme d'Avoſt de la* » *Val*, traduite de *Domenichi*. *Les Suppoſés*, » Comédie traduite de l'*Arioſte*, 1552. *Le Né-* » *gromant*, Comédie traduite de l'*Arioſte* en

» prose par le sieur *de la Taille de Bondaroy*,
» 1568. L'*Emilie* de *Louis Groto, aveugle* d'*Ha-*
» *dria*, 1608. *Les Bravacheries du Capitan Spa-*
» *vante* de *François Andreini*, Comédie tra-
» duite par *Jean de Fonteny*, 1608. *Soliman*,
» *Empereur des Turcs*, Tragédie traduite de
» *Bonarelli*, par d'*Alibras*, 1637. Ces Tra-
» ductions sont les Ouvrages de ceux qui ne
» se sentoient pas assez de génie pour imagi-
» ner des sujets nouveaux, ou qui ne vouloient
» pas s'en donner la peine. »

TOUTES ces Traductions de l'Italien ne sont venues en France que par hazard, ou par le caprice de quelques Ecrivains ; car la source des imitations des Poëtes François étoit l'Espagnol, qui pendant un siécle a été le seul modéle du Théâtre en France : *Corneille* & *Moliere* y ont trouvé des idées excellentes de Tragédies & de Comédies, & les Auteurs mêmes de ce tems-ci en trouvent encore, & en trouveront toujours, puisque c'est, (comme j'ai dit ailleurs) une source intarissable pour le dramatique. Mais ce même Théâtre, par l'abondance de ses fonds, & par la diversité de ses intrigues,

n'a

pas d'abord contribué à établir le bon goût dans le Théâtre François : il a fallu que des génies supérieurs vinssent enseigner l'usage qu'on doit faire de ces fonds & de ces intrigues.

DANS le tems que *Pierre Corneille* se distinguoit au-dessus de tous en marchant par le bon chemin : le *Cid* (1), les *Horaces*, *Cinna*, & toutes les autres Tragédies de ce grand homme n'ont pas tout d'un coup corrigé le Théâtre, mais elles ont commencé par ouvrir les yeux des Spectateurs qui ont reconnu le vrai. Cela n'empêcha pas néanmoins les Poëtes dramatiques d'aller toujours leur chemin, & il y a eu des Tragédies faites en 1660, que l'on ne croiroit jamais avoir été imaginées du tems de *Corneille*, tant elles sont défectueuses & contre le bon sens. L'exemple de *Rotrou*, Poëte tragique, est non seulement digne d'admiration, mais devroit aussi être imité par tous ceux que l'amour du Théâtre porte à écrire dans ce genre. Après sa trente-uniéme Piéce toutes composées dans le goût Espagnol, les ap-

(1) Représenté en 1637.

plaudissemens

plaudiſſemens du *Cid* de *Pierre Corneille* lui firent changer de méthode, & l'on vit ſortir de ſa plume *Vinceſlas*, Piéce à la verité tirée de l'Eſpagnol, mais travaillée d'une maniere toute différente de celles qu'il avoit faites auparavant d'après les modéles étrangers. Son *Coſroes*, qui parut enſuite, n'eſt pas éloigné du nouveau chemin qu'il avoit pris : ſur quoi il eſt bon de remarquer que bien des gens ſe trompent, lorſqu'ils attribuent à *Vinceſlas* le changement du genre tragique de *Corneille*. *Racine*, qui a trouvé le chemin applani, n'a pas héſité à le ſuivre ; & l'on peut dire que ſans imiter ſon prédéceſſeur, il a confirmé le genre de la bonne Tragédie en France. Ces deux Auteurs n'ont plus laiſſé les Poëtes dramatiques en doute ſur la route qu'ils devoient prendre : & tous ont depuis cherché d'imiter, ou le grand de *Corneille*, ou le naturel de *Racine*.

LA Comédie de ſon côté n'avoit pas moins beſoin que la Tragédie de recevoir des changemens, & des corrections qui la conduiſiſſent à ſa perfection : elle n'avoit pas trouvé dans les deux *Corneilles* des génies vraiment

vraiment propres à ſon caractére, quoique cependant ils l'euſſent préſentée aux Spectateurs ſous une forme moins baſſe & plus décente que n'avoient fait leurs prédéceſſeurs; mais il falloit un *Moliere*, & cet homme deſtiné à être le reſtaurateur de la Scéne, & du bon goût comique, parut pour la premiere fois à Paris en l'année 1658. Il ſe fit d'abord connoître par les Comédies de l'*Etourdi* & du *Dépit amoureux*, premiers eſſais de ſa Muſe, pendant qu'il étoit en Province : un an après il donna ſes *Précieuſes ridicules*, qui furent bien-tôt ſuivies du *Cocu imaginaire* & de l'*Ecole des Maris*. Ces Piéces, qui ne reſſembloient à rien de tout ce que l'on avoit vû dans les Anciens & dans les Modernes, lui acquirent avec juſtice la réputation d'excellent Poëte comique, qu'il a toujours conſervée depuis, (1) & à laquelle je ne pourrois rien ajouter, en renouvellant ici les ſentimens d'eſtime & d'admiration que j'ai déja marqués dans mes Ouvrages pour ce grand homme ; & je dois avouer que depuis quarante-cinq ans de pratique de Théâtre &

(1) Voyez les Obſervations ſur le génie de *Moliere*.

d'étude

d'étude sur les Comédies de cet Auteur, je n'ai point ceſſé, en les examinant, d'y découvrir quelque nouvelle beauté qui m'étoit échapée.

POUR ce qui regarde les Piéces & les Auteurs dramatiques connus en France; depuis 1450 juſqu'à 1500, on n'en nomme que trois qui ayent travaillé ſur les Myſtéres; les Piéces qui nous reſtent dans ce genre, ont été confondues avec les impreſſions qui ont été faites depuis 1500. Dans les cent années qui ſe ſont paſſées juſqu'en 1600, on compte environ quatre-vingt-trois Auteurs, & cent quarante-ſept Piéces, tant Comédies & Tragédies, que Farces & Moralités; & juſqu'en 1700 on trouve deux cens ſoixante & dix-huit Auteurs, & onze cent quatre-vingt-huit Piéces de tous les genres. Quoique ce ſiécle paroiſſe riche par un ſi grand nombre de Piéces, il faut cependant convenir qu'il ne l'eſt qu'en apparence, puiſque les trois quarts des Piéces ſont défectueuſes, & preſque ignorées; & l'on peut même ajouter que la plus grande partie de celles qui ont précedé *Corneille*, *Racine* & *Moliere*, & qui

qui ont été faites même de leur tems, ſont ſur le modéle des premieres ébauches du Théâtre François. Depuis 1700 juſqu'à préſent, nous avons ſoixante & dix Auteurs, & trois cens quarante Piéces, en y comprenant celles qui paroiſſent ſous le nom d'*Opera Comique*. Il réſulte donc du détail que l'on vient de faire, que depuis 1450 juſqu'à 1730, ou environ, il y a en France 431 Auteurs, & 1655 Piéces, y compris les Opera de l'Académie de Muſique, dont nous parlerons ci-après.

SI les Italiens en cent cinquante ans ſeulement ont produit une fois plus de Piéces que les François en deux cens quatre-vingt ans, il ne faut pas croire pour cela que l'Italie l'emporte ſur la France; tout ce que les Italiens ont fait de mieux en 250 ans, en fait d'Ouvrages dramatiques, ne peut être comparé à ce que la France a produit en ſoixante & dix années. Toutes les Nations de l'Europe doivent ſur cela le céder à la France, puiſque celles qui ont fourni le plus grand nombre d'Ouvrages en ont ſi peu d'excellens. Le Théâtre François, par

une

une nombreuſe ſuite de très-bons Ouvrages, marque le génie & le caractére de ſes Poëtes dramatiques, qui depuis cent ans marchent ſur le bon chemin ; on peut remarquer ſur tout combien depuis 40, ou 50 ans, le Théâtre en France a gagné du côté du bon goût, du vrai & de l'eſprit : & je ſuis preſque en état de ſoutenir que bien des Piéces tragiques & comiques tombées depuis ce tems-là ſur le Théâtre François, auroient réuſſi pour la plûpart hors de la France : en voici une preuve. Parmi le grand nombre de Tragédies Françoiſes, qui ont été traduites en Italien, & qui ont été bien reçûes dans le Pays, il y en a beaucoup qui n'ont jamais été repréſentées qu'une ou deux fois à Paris.

AU reſte, il y a toute apparence que dans les premiers tems, & juſques vers la moitié du ſiécle paſſé, les Acteurs étoient preſque tous maſqués, auſſi bien dans la Tragédie que dans la Comédie ; j'en ai tiré la preuve d'une remarque d'un Auteur François, qui dit, en parlant d'*Hugues Guerru*, dit *Fléchelles* & *Gautier Garguille* : *Cet homme ſi ridicule*

à

à la Farce, ne laiſſoit pas pourtant quelquefois de faire le Roi dans les Piéces ſérieuſes, & même ne repréſentoit pas ſi mal un perſonnage ſi grave & ſi majeſtueux, à l'aide du maſque & de la robe de chambre qui couvroit ſes jambes & ſa taille maigre. (1)

ON fait grand cas en France de quatre Acteurs comiques, ou pour mieux dire, Farceurs, qui avant 1600 paſſerent des Tréteaux au Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, & y furent applaudis : on les nomme *Turlulupin*, *Gautier Garguille*, *Gros Guillaume* & *Guillot Gorgu*; ils étoient maſqués, à la reſerve de *Gros Guillaume*, qui pour tout maſque ſe barbouilloit le viſage de farine, & avoit l'art, en remuant les lévres, de la faire ſauter ſur l'Acteur qui étoit avec lui. Ce que l'on rapporte de ces quatre excellens Farceurs, ne prouve autre choſe, ſinon que c'étoit des Bâteleurs, dont le jeu étoit puérile & bas, & que s'ils ont fait plaiſir de leur tems, ils en ſont redevables à l'ignorance dans laquelle on étoit en France ſur tout ce qui en ce tems regardoit le Théâtre. Si les

(1) Voyez Chapuzeau.

Comé-

Comédies de *Moliere* ont enſeigné aux Auteurs les ſources du vrai & du bon, les Acteurs comiques, qui depuis la mort de ce grand homme ont repréſenté ſes Ouvrages, ont fait voir comment on devoit faire rire les honnêtes gens.

PRESENTEMENT l'on ne voit plus au Théâtre François d'Acteurs maſqués, pas même avec des barbes poſtiches, ſi ce n'eſt lorſqu'il eſt abſolument néceſſaire de faire paroître un perſonnage très-âgé; il n'y a pas d'habit extraordinaire dans le Comique, ſi ce n'eſt l'habit de *Criſpin*, qui n'eſt pas fort ancien: les Valets y portent un habit de livrée, & les Vieillards, ſelon le caractére, y ſont vêtus à l'antique; on conſerve à peine pour les Piéces de *Moliere* les habits de caractére tels qu'ils étoient de ſon tems; & lorſqu'on en retranche quelque choſe qui avoit rapport aux modes qui ont paſſé, les Acteurs en changent, ou ſuppriment les vers qui faiſoient la deſcription de ces modes.

LES Acteurs de la Tragédie ſont obligés d'avoir des habits de Théâtre à leurs dépens; ces habits, qui ſont ordinairement à

la

la Romaine, ou à la Grecque, ſont d'un très-grand prix, parce qu'on n'y employe que de l'or ou de l'argent fin ; ceux des femmes ſur tout coûtent des ſommes immenſes. Les Acteurs de la Comédie ſont tenus à la même choſe, mais les dépenſes ne ſont pas égales pour tous ; les Valets, les Soubrettes & les Vieillards ne ſont obligés qu'à ſe donner des habits conformes aux rôles qu'ils jouent, ce qui ne va pas à une grande dépenſe : il n'en eſt pas de même des amoureux, & des amoureuſes, & de certains perſonnages d'un caractére diſtingué dans la Comédie ; ils ſont obligés d'avoir ſouvent des habits nouveaux, ordinairement magnifiques, & travaillés conformément au goût régnant ; ſouvent même ces Acteurs inventent des modes nouvelles, qui ſont bientôt adoptées par le public. C'eſt du Théâtre que la mode des *Andriennes*, & de pluſieurs autres habillemens, a pris naiſſance. Il y a quelques habits de caractére, ou de déguiſement, qui ſe payent en corps, en prélevant de la maſſe ces frais extraordinaires ; ce qui ſe pratique le plus ordinairement, lorſqu'il y a

des Divertiſſemens dans la Piéce.

DE tout tems en France les Spectateurs (j'entens le Parterre) ont été turbulens; nous voyons par un Réglement du Lieutenant Civil du 5 Fevrier 1596, (1) que l'*on fit défenſe à toute perſonne de faire aucune violence en l'Hôtel de Bourgogne, lorſqu'on y repréſentoit quelque jeu, d'y jetter des pierres, de la poudre, ou autres choſes qui puſſent émouvoir le peuple à ſédition, &c.*

LOUIS XIV. réſolut d'établir dans les Spectacles la décence & la tranquillité; pour cet effet, outre la Garde publique que Sa Majeſté y maintint ſuivant l'ancien uſage, elle rendit une Ordonnance, par laquelle toute perſonne qui troubleroit le Spectacle, ſoit en ſifflant, ſoit en faiſant du bruit, ſeroit miſe en priſon, & y demeureroit pendant un an & un jour : ce Réglement dure encore, & de tems en tems le Lieutenant de Police en renouvelle l'Ordonnance.

LES Théâtres de France ſont conſtruits à peu près dans la forme de ceux d'Italie

(1) *La Marre*, Traité de la Police, livre 3. titre 3. page 440.

qui

qui ont été les premiers modéles de tous les autres ; ils n'en ſont différens qu'en ce qu'au de-là du Parterre il y a une élévation que l'on appelle Amphithéâtre, où ſont des bancs, & cet Amphithéâtre eſt un peu plus bas que les premieres Loges, afin que tous les Spectateurs puiſſent voir le Théâtre avec la même liberté. Il y a auſſi au bas du Théâtre une enceinte que l'on nomme Orqueſtre, qui n'étoit autrefois deſtinée qu'aux Simphoniſtes, mais depuis en y pratiquant pour eux un retranchement, on y a laiſſé des places pour les Spectateurs. L'entrée en eſt par deſſous le Théâtre, & on y peut mettre juſqu'à 40 ou 50 perſonnes : on y paye le même prix qu'au Théâtre, & lorſqu'il y a beaucoup de monde, les femmes s'y placent ſur des banquettes ſans dos de même que dans l'Amphithéâtre. Au reſte les Théâtres y ſont petits, puiſqu'ils n'ont que trois rangs de Loges, les premieres, les ſecondes & les troiſiémes. On n'y voit point de rang de Loges au-deſſous des premieres, comme en Italie, & le plus grand Parterre de France ne contient pas plus de cinq

à ſix cens perſonnes debout & bien preſſées.

CETTE façon de ſe tenir debout dans le Parterre n'eſt pas fort ancienne en France, car il eſt conſtant qu'autrefois on y étoit aſſis : on le voit par un livre de M. M. D. P. imprimé à Paris en 1668, ſous le titre *Idées des Spectacles nouveaux* ; on y donne quelques avis ſur des choſes qu'il faudroit réformer ; & en parlant de l'heure de commencer la repréſentation, l'on conſeille, entr'autres, en faveur des Bourgeois, & ſur tout des femmes, *d'avoir quelque ſoin de leur commodité, & de leur faire tenir des ſiéges dans le Parterre.* D'ailleurs ce ſeroit un moyen ſûr & facile d'empêcher le tumulte & le déſordre, puiſqu'on eſt bien plus à portée d'être reconnu étant aſſis, que lorſqu'on eſt debout & preſſé. C'eſt ce qui a été ſuivi dans des Théâtres nouvellement conſtruits dans les Foires de S. Germain & de S. Laurent, où les femmes & les hommes ſont aſſis : on s'eſt contenté de nommer *Parquet* ce qui eſt le *Parterre* dans les autres Théâtres.

A L'EGARD de l'heure de commencer le Spectacle,

Spectacle, elle n'a pas toujours été la même. Le 12 Novembre 1609 le Lieutenant Civil, sur les Conclusions du Procureur du Roy, fit un Réglement, dans lequel *il est ordonné aux Comédiens, depuis le jour de la Saint Martin jusqu'au 15 Fevrier, d'ouvrir les portes à une heure après midi, & de commencer avec telles personnes qu'il y aura à deux heures après midi, & de finir à quatre heures & demi au plus tard* (1). Mais il paroît par le Livre que nous venons de citer, que cette Ordonnance n'étoit pas observée en 1668. car il conseille aux Comédiens, pour leur avantage, de commencer de meilleure heure, *en hyver*, dit-il, *à trois heures & demie, & en été à quatre heures & demie :* d'où l'on peut conclure que les Spectacles de son tems ne commençoient qu'à six heures. Le même Auteur se récrie beaucoup sur l'usage dans lequel les Spectateurs étoient de se placer sur le Théâtre, ce qui pourtant s'est perpetué jusqu'à présent ; quoique cela soit fort nuisible à l'action théâtrale, on y est si habitué en France, qu'on n'y fait plus d'attention.

(1) *La Marre*, Traité de la Police, &c.

A L'EGARD du prix que l'on donne pour l'entrée, le Réglement du Lieutenant Civil de 1609, dont nous avons déja parlé, pour empêcher les Comédiens de l'augmenter à leur fantaiſie, le fixe en ces termes: *Fait défenſe aux Comédiens de prendre davantage que cinq ſols au Parterre, & dix ſols aux Loges & Galeries, &c.* Mais ce prix a augmenté à meſure que la monnoye a hauſſé de valeur. Sous le Régne de Louis XIV. on payoit trois livres aux premieres Loges, ſur le Théâtre & à l'Orqueſtre; trente ſols aux ſecondes Loges & à l'Amphithéatre; quinze ſols au Parterre, & vingt ſols aux troiſiémes Loges: il y a plus de trente ans que ſous le même Régne on a augmenté d'un quart les entrées des Spectacles en faveur des Hôpitaux, ce qui fait aujourd'hui quatre livres pour une place des premieres Loges, du Théâtre, de l'Orqueſtre & de l'Amphithéâtre, qui depuis quelques années a été mis au même prix que le Théâtre, parce qu'en effet ce ſont les meilleures places de toute la Salle: on donne quarante ſols aux ſecondes Loges, trente ſols aux troiſiémes

mes, & vingt sols au Parterre.

POUR entrer au Spectacle il y a deux portes dans la rue, une qui conduit au Parterre seulement, & l'autre à toutes les autres places. A côté de ces deux portes il y a deux petites fenêtres grillées par où l'on distribue les Billets ; l'une sert pour le Parterre seulement, & l'autre pour le reste des places de la Salle. Sur chaque Billet est ordinairement imprimé le nom de la place pour laquelle on a payé en le prenant. Chacun en donnant son Billet à celui qui est à la porte du Théâtre, en reçoit un autre sur lequel est imprimé *contremarque*, & le nom de la place que l'on doit occuper. Ces contremarques se rendent à des gens prépossés pour ouvrir les Loges, y placer ceux qui arrivent, & les refermer jusqu'à ce qu'il y ait huit personnes, quatre sur le devant, & quatre sur le derriére, ce qui compose le nombre que chaque Loge peut contenir. De cette façon il se peut trouver dans une Loge huit personnes, souvent hommes & femmes qui ne se connoissent point ; quoiqu'à dire vrai, par l'embarras des paniers des fem-

mes on y soit aujourd'hui fort mal à son aise : aussi pour éviter cette incommodité, les femmes envoyent ordinairement le matin ou la veille louer une Loge entiére. On paye pour une premiere Loge la valeur de huit places, qui font trente-deux livres, & ceux qui l'ont louée n'y admettent que la compagnie qui leur convient. Les secondes se payent à proportion seize livres ; à l'égard des troisiémes, comme elles sont en galerie, on ne peut y retenir de place, qu'en envoyant de bonne heure un Domestique sans livrée en garder une, comme l'on fait sur le Théâtre, dans l'Orquestre, &c.

LA premiere Loge à droite, en regardant le Théâtre, est appellée la Loge du Roy, & toutes les autres, qui suivent jusqu'au fond de la Salle, le côté du Roy : la premiere Loge à gauche, en regardant le Théâtre, est appellée la Loge de la Reine, & toutes les autres qui suivent le côté de la Reine ; & en effet ces Loges sont destinées au Roy & à la Reine, lorsque leurs Majestés veulent honorer le Spectacle de leur présence ; ce qui n'arrive presque jamais, parce qu'à

qu'à la Cour il y a un Théâtre où les Comédiens vont repréſenter toutes les fois qu'ils en reçoivent l'ordre.

SI les Princes & les Princeſſes du Sang viennent dans la Salle de la Comédie, leur naiſſance leur donne le droit d'occuper les premieres Loges, quand même elles ſeroient louées à des Particuliers, qui ſont obligés par reſpect de paſſer aux Loges ſuivantes. Les Princes du Sang vont le plus ſouvent ſe placer ſur le Théâtre; & alors les Acteurs ſuſpendent la Scéne, tous les Spectateurs ſe levent par reſpect, & les Princes vont occuper la premiere place qui leur eſt cédée par celui qui y étoit aſſis; & à la fin de la Piéce le Comédien qui doit annoncer pour le jour ſuivant, leur fait une profonde inclination, & leur rend les reſpects qui leur ſont dûs, en demandant la permiſſion d'annoncer.

AUTREFOIS quand une Piéce nouvelle avoit réuſſi, on la jouoit tous les jours pendant deux ou trois mois de ſuite: méthode fatiguante pour les Acteurs & pour les Spectateurs, & ſur tout pour les Etrangers, qui

pendant

pendant deux mois étoient forcés à ne voir tous les jours que la même Piéce. C'eſt un inconvénient que fait remarquer l'Auteur du petit livre des *Spectacles nouveaux* ; mais aujourd'hui on ne donne la Piéce nouvelle que de deux jours l'un, ainſi pendant le tems qu'elle ſe ſoutient au Théâtre, on peut voir d'autres Piéces que les Comédiens jouent alternativement.

LE premier Opera qu'on ait chanté à Paris eſt de 1645. Le Cardinal Mazarin fit venir exprès d'Italie des Muſiciens, un Architecte & tous les Ouvriers néceſſaires, & il fut repréſenté au petit Bourbon, où le même Cardinal en fit repréſenter d'autres les années ſuivantes avec la plus grande magnificence ; mais ils étoient tous Italiens : le premier étoit intitulé *la Feſta teatrale della finta Pazza di Giulo Strozzi.* Il avoit paru en Italie quelques années auparavant.

A L'EGARD du premier Opera François, M. *de la Marre* le met en 1672, & l'Auteur de *la Bibliotheque des Théâtres* la même année que l'Abbé *Périn* en obtint le Privilége du Roy, c'eſt-à-dire en 1671, Privilége qui paſſa

paſſa l'année ſuivante à M. *de Lully*. Ces premiers Opera étoient conformes à ceux d'Italie, & ſur tout à l'égard des Machines: mais aujourd'hui que l'Italie les a abandonnées, il n'y a plus qu'en France, & ſur tout à Paris, où le goût & l'uſage des Machines ſe ſoit conſervé. Il eſt vrai qu'il n'y a jamais été porté au degré de perfection où les Italiens l'ont pouſſé ; mais c'eſt toujours un plaiſir de plus pour les Spectateurs qui aiment les Machines, que de jouir encore d'une choſe qui ne ſubſiſte plus dans preſque toute l'Europe. Comme la France n'avoit point d'autre modéle à prendre pour les Opera que ceux d'Italie, je ſuis tenté de croire que *Quinault* les a ſuivis dans ſes Opera. *Proſerpine* a été donnée à Veniſe l'an 1644, & la *Proſerpine* de *Quinault* eſt de 1680. *Perſée* fut chanté à Veniſe l'an 1665, & *Quinault* le donna à Paris en 1682. L'an 1639 il parut à Veniſe un Opera d'*Armide*, & *Quinault* exécuta le même ſujet à Paris en 1686. Il y a toute apparence que ces ſujets ont ſervi en quelque maniere de modéle au Lyrique François ; je n'ai pas examiné ces

Opera

Opera Italiens, n'ayant jamais été à portée de les voir, ainsi je ne puis pas en dire davantage ; mais ce qui me le fait penser, c'est que dans les commencemens de l'Opera en Italie, on inséroit dans les Tragédies en Musique les plus sérieuses, des Vieilles ou des Confidentes & des Valets comiques, ce que *Quinault* a entiérement imité dans ses premiers Opera.

IL n'y a point de Spectateurs placés sur le Théâtre de l'Opera, parce que les Décorations, les Machines, les Chœurs & les Danses n'y ont pas plus de place qu'il en faut ; car la construction de ce Théâtre n'est pas différente de celle des Théâtres de la Comédie. A l'égard du prix il est le double des autres Spectacles, à proportion des places que l'on veut occuper.

ON compte depuis 1671 jusqu'à 1737 inclusivement, cent trente-deux Opera, y compris *Castor* & *Pollux*, & les deux Opera Italiens représentés à Paris, tant ceux qui ont réussi, que ceux qui n'ont pas eu de succès.

L'OPERA est d'une magnificence qui surprend

ſurprend pour la quantité & pour la qualité des habits. Quoiqu'en faux, ils ſont brodés dans un goût excellent, & pour l'éclat ils égalent les habits fins de la Tragédie. La diverſité & le galant des habits des Danſeurs eſt une choſe ſuperbe, & que l'on ne voit qu'en France : tout ſe fait aux dépens des Entrepreneurs.

LES Décorations du Théâtre de l'Opera ſont belles, mais elles ne peuvent pas ſe comparer à celles d'Italie, parce que la petiteſſe du Théâtre ne permet pas de les faire auſſi grandes, & auſſi étendues que dans les vaſtes Théâtres de Veniſe, de Milan, &c. Mais les Danſes y dédommagent de ce qui manque du côté des Décorations.

TOUTE l'Europe connoît le talent & le goût des François pour la Danſe, & ce goût eſt aimé & généralement ſuivi ; cependant les ſentimens ſe trouvent partagés aujourd'hui à ce ſujet : les uns prétendent que la vraie & belle Danſe ſe perd, & condamnent la Danſe haute, principalement quand ce ſont des femmes qui l'exécutent ; les autres la préferent à la Danſe unie, & aux gra-

ces

ces de la figure. Je ne déciderai point lesquels ont raiſon, mais je rapporterai ſeulement une réflexion que j'ai faite autrefois ſur cette matiere.

LORSQU'ON vouloit jadis en Italie, en Allemagne & ailleurs, introduire des Danſes dans les Opera, on faiſoit venir exprès des Danſeurs de Paris : au bout de quelque tems, & quelquefois même de pluſieurs années, ces Danſeurs s'en retournoient en France, ſans avoir laiſſé d'Eléves aſſez habiles pour établir dans le pays le goût de la Danſe Françoiſe ; à la reſerve du Menuet, de la Bourée, de la Courante, &c. il falloit toujours pour les Opera rappeller des Danſeurs François. Mais aujourd'hui les Seigneurs Italiens qui voyagent, & qui autrefois étoient enchantés des Danſes de l'Opera de Paris, non-ſeulement n'en ſont plus ſurpris, mais encore prétendent-ils que leur Nation eſt préſentement plus habile dans cette ſcience. Cela me paroît d'autant plus inſoutenable, que quand on leur demande en quoi conſiſte la Danſe d'Italie pour la tant vanter, ils répondent que pour une excellente Danſeuſe

qui

qui capriole à l'Opera de Paris, ils en ont une douzaine en Italie qui valent pour le moins autant qu'elle. D'où je conclus que cette eſpéce de Danſe n'eſt pas la meilleure & la plus difficile, puiſque les Etrangers trouvent tant de facilité à l'imiter ; ce qu'ils n'ont jamais pû faire, lorſqu'elle étoit ſimple, mais ornée de toutes les graces imaginables.

PARAL-

PARALLELE DES THEATRES

Italien, Eſpagnol & François.

LEs trois Théâtres, dont nous venons de donner une eſpéce d'hiſtoire en abrégé, ont été ſans contredit ceux que l'Europe a vû naître les premiers Les commencemens du Théâtre en Eſpagne & en Italie, comme nous l'avons remarqué, ſont enveloppés dans une ſi grande obſcurité, qu'il me paroît preſque impoſſible de les en tirer, & qu'on ne ſçauroit décider avec ſûreté lequel des deux a pû ſervir de modéle à l'autre. D'un côté les anciennes Piéces Italiennes nous laiſſent dans l'ignorance du tems où elles ont paru ; de l'autre, aucune Piéce Eſpagnole ne m'a paru juſqu'ici antérieure à l'année 1500, ce qui me feroit croire qu'elle eſt poſtérieure à l'autre, ſi les Eſpagnols ne ſoutenoient pas le contraire, ſans cependant nous en donner des preuves. On peut donc laiſſer à ces deux Nations le plaiſir de ſe conteſter l'ancienneté en fait de Spectacles.

LES

Les Italiens dans leurs premiers Ouvrages de Théâtre ont été des imitateurs, peut-être un peu trop serviles, de *Plaute* & de *Terence*. Ils furent cependant obligés d'écarter de leurs Ouvrages les mœurs des anciens Romains, qui ne convenoient point à leur siécle. L'amour des jeunes gens pour des esclaves, ou des femmes débauchées, étoit le fond le plus ordinaire des Piéces Latines ; les Italiens voulant suivre ces modéles, & s'imaginant apparemment que le libertinage étoit indispensable dans la Comédie, y substituerent l'amour pour les femmes mariées, les intrigues des Moines, les trafics des Entremetteuses, enfin les traits les plus scandaleux & les plus condamnables des mauvaises mœurs. C'est en quoi ils ont commis une faute inexcusable. L'on a beau dire que l'on cherche à corriger le libertinage ; lorsqu'on le représente au Théâtre, cette gayeté folle & effrénée qui l'accompagne, met les Spectateurs en danger d'en être séduits, & ceux dont le cœur en est entiérement éloigné, en sont du moins trop vivement scandalisés. C'est pourquoi la pru-

dence doit engager les Auteurs dramatiques à peindre & à cenſurer ſeulement le ridicule, l'image des vices étant trop dangereuſe. Lorſque le Théâtre Italien s'eſt corrigé du côté du ſcandale, il commençoit à tomber du côté du génie & du goût, ce qui fait que pour lire de leurs Comédies en cette Langue, il faut néceſſairement connoître ces Piéces libertines.

LES Eſpagnols au contraire ne repréſentent dans leurs Comédies que l'amour honnête entre des perſonnes libres : les uſages introduits en Eſpagne par la jalouſie, donnent ordinairement lieu à l'intrigue dans ces ſortes de ſujets, qui dans un autre pays produiſent des Piéces ſi unies, qu'elles ſont pour la plûpart dénuées d'action. Le point d'honneur Romaneſque, par lequel on pourroit caractériſer la Nation Eſpagnole, tient une grande place dans leurs Ouvrages de Théâtre. A l'égard des Valets, ils ne parlent pas à beaucoup près auſſi librement qu'en Italie ; mais en revanche on les entend ſouvent jurer par le nom de tous les Saints. Le mêlange du ſacré avec le profane eſt bien plus

fort

fort dans *los Autos Sacramentales*, dont nous avons parlé. Il y en a une entr'autres, qui a pour titre, *le Chevalier du S. Sacrement*. Dans cette Comédie on voit une Egliſe où le feu eſt ſi grand, que l'on déſeſpére de pouvoir l'éteindre ; un Chevalier ſe jette au milieu des flammes, & en revient tenant à la main le S. Sacrement. Cette action, qui ailleurs ſeroit peut-être condamnée, paſſe en Eſpagne pour un trait du zéle le plus reſpectable, & les Spectateurs en ſont édifiés & touchés. Les Comiques ont leur place dans ces ſortes de repréſentations, ce qui ne ſçauroit manquer de déplaire aux gens ſenſés ; mais cependant à tout prendre, le Théâtre Eſpagnol eſt celui que l'on pourroit réduire avec le plus de facilité à une exacte bienſéance.

POUR la France, ſi elle n'a pas commencé auſſi-tôt que les autres pays à produire des Ouvrages de Théâtre, du moins les a-t-elle ſuivis de bien près, mais elle a été plus long-tems à ſe perfectionner. La Tragédie même n'étoit point exemte de libertinage. *Rotrou* commença à la corriger; *Corneille* ache-

va bien-tôt après. *Moliere* eſt le premier qui ait mis les bonnes mœurs au Théâtre, quoiqu'il ne l'ait fait qu'imparfaitement. Ceux qui l'ont ſuivi de près, ont été plus libres que lui; mais depuis trente ans le Théâtre François ſe corrige inceſſamment de ce defaut, & l'on doit cet éloge aux Spectateurs de Paris, ce ſont eux qui tiennent les Poëtes en bride de ce côté, en refuſant leurs applaudiſſemens à tout ce qui porte un air d'indécence. Nous voyons naître une eſpece de repréſentation théâtrale, dont on peut trouver des modéles dans le Théâtre Eſpagnol, & quelques-uns dans l'Italien; mais les uns & les autres très-imparfaits. Il eſt dans le monde des perſonnes d'un rang trop peu élevé pour en faire les Héros d'une Tragédie, mais auſſi dans une ſituation trop haute pour que l'on puiſſe les faire deſcendre à cette eſpéce de plaiſant qu'exige la Comédie. On fait repréſenter à ces perſonnages une action qui leur eſt convenable, on fait naître des ſituations touchantes, & cela peut produire un Spectacle charmant, & par la ſuite cette eſpéce de Comédie pourra nuire

beaucoup

beaucoup au tragique ; mais elle portera insensiblement le Spectacle au point où la Religion & les bonnes mœurs voudroient le voir.

On ne fait que commencer, & ce genre est encore imparfait : car à côté d'une situation qui doit arracher autant de larmes que le Tragique, on est fâché de voir le mauvais plaisant détruire par sa bassesse l'intérêt que l'on venoit de prendre. Mais ce défaut est facile à corriger, & quelque génie brillant portera sans doute ce nouveau genre à sa perfection. (1)

On peut ménager dans les Sujets les plus touchans du plaisant noble, & produit par le sujet même ; cela est difficile, mais un esprit fécond en peut venir à bout. Les Auteurs modernes s'attacheront sans doute à porter cette espéce de Comédie à sa per-

(1) Mon Ouvrage étoit achevé, lorsque l'*Ecole des Amis*, Piéce de M. *de la Chaussée*, un des Quarantes de l'Académie Françoise, a paru : cette Piéce servira de modéle en ce genre. Quelques particuliers se sont trompés, & l'on a vû paroître des critiques de cet Ouvrage : on l'a regardé comme une Comédie dans le genre du grand *Moliere* ; on y cherchoit son comique, & ne l'y trouvant point, parce qu'il ne devoit pas y être, on en a parlé trop légérement, & par-là ils ont fait plus de tort à leur capacité qu'à cette Piéce.

fection, de crainte qu'on ne puiſſe leur reprocher d'avoir embraſſé ce genre, faute de pouvoir atteindre au ſublime de *Corneille*, ou au plaiſant de *Moliere*.

ENFIN le Théâtre François ſoutiendra ſa gloire, & ſera toujours le meilleur, puiſqu'il produit des Spectacles d'un genre nouveau, lorſque les Spectateurs ſe laſſent de voir toujours ſuivre les anciennes routes.

THEATRE ANGLOIS.

SI LE Théâtre Anglois n'a pas commencé auſſi-tôt que les autres Théâtres, il paroît du moins qu'il les a ſuivis de près. La ſource des premieres Repréſentations dramatiques en Angleterre, eſt la même que celle des Théâtres Italien, Eſpagnol & François : je veux dire que leur origine naît des *Mimes* des Latins, lorſqu'ils erroient comme des vagabonds par tous les pays, ſans réſerve & ſans honte.

DU Régne d'Edouard III. qui commença l'an 1015, & finit en 1038, il eſt rapporté, dans un Livre imprimé à Londres, (1) que ce Saint Roy ordonna par un Arrêt du Parlement, » *qu'une aſſemblée d'hommes* » *nommés* vagrans, *qui avoient fait des maſca-* » *rades par toute la ville, ſeroient fuſtigés hors* » *de Londres, parce qu'ils repréſentoient des* » *choſes ſcandaleuſes dans des petits cabarets,* » *& autres endroits où toute la populace s'aſ-* » *ſembloit.* »

(1) *Statutes at large.*

ON ne ſçait pas quand ces ſortes de jeux commencerent ; il y a tout lieu de préſumer qu'il y avoit long-tems que ces amuſemens ſcandaleux étoient en uſage dans la ville de Londres, & que les Rois précédens n'avoient pas ſongé à les détruire. Il arriva la même choſe en France du tems de Charlemagne, & les Ordonnances de ces deux ſaints Rois reculerent la naiſſance des Spectacles dans les deux Nations.

APRE'S un Decret ſi poſitif & ſi rigoureux du Roy d'Angleterre, tout ce qui pouvoit avoir forme de Spectacle, n'auroit oſé paroître dans Londres, ni dans le reſte du Royaume, qu'en ſe déguiſant ſous le manteau de la Religion. Ce fut donc par les Repréſentations ſacrées que le Théâtre commença à prendre forme à Londres comme il avoit fait à Paris.

ON trouve dans un Livre intitulé, *Antiquités de Londres* (1), que ſous Richard II, qui régnoit l'an 1378, le Clergé & les Enfans de l'Ecole de S. Paul préſenterent un Placet au Roy, priant Sa Majeſté : » *De*

(1) *Stous Surrey of London.*

» *faire*

» *faire défenſe à une troupe de gens non ex-*
» *perts, de repréſenter l'Hiſtoire du Vieux Teſta-*
» *ment, au grand préjudice dudit Clergé, le-*
» *quel a eu grandes dépenſes & frays pour la*
» *repréſenter publiquement aux fêtes de Noël.* »

C'EST donc dès ces tems-là que nous pouvons établir une époque ſûre des Repréſentations morales du Vieux Teſtament dans la ville de Londres. On ne peut pas dire cependant que ces Repréſentations commencerent préciſément l'année que le Clergé & les Enfans de l'Ecole de S. Paul préſenterent au Roy le Placet que nous venons de citer; il y avoit peut-être bien du tems que cet uſage étoit introduit : ce qui doit nous le faire penſer, c'eſt le terme employé dans le Placet, qui nomme ces nouveaux Acteurs *une troupe de gens non experts.* Si le Clergé & les Enfans de l'Ecole de S. Paul n'avoient été depuis du tems exercés en ce métier, & en poſſeſſion de donner au public ces ſortes de Repréſentations, ils n'auroient pas nommés *gens non experts* des perſonnes qui ſe préſentoient pour donner un pareil Spectacle ; mais comme aucun Hiſtorien, ni aucun

cun Sçavant parmi les Anglois, n'ont traité cette matiere *ex profeſſo*, il n'eſt pas poſſible de percer à travers l'obſcurité dans laquelle ils nous laiſſent. Il faut donc ſe contenter d'en établir l'époque dès l'an 1378, & dire ſeulement que l'exercice de telles Repréſentations les conduiſit inſenſiblement au Théâtre profane.

RICHARD II. a régné vingt-deux ans juſqu'en 1399. En ſuppoſant que ce n'eſt que la même année que le Roy mourut, que les Enfans de l'Ecole de S. Paul ont donné leur Placet ; ce même Placet nous fait toujours connoître qu'il y avoit déja quelques années que ces Enfans jouoient les Myſtéres en public, & pour de l'argent, & nous ſçavons que les Confréres de la Paſſion n'ont repréſenté à S. Maur qu'en 1398. Il eſt donc évident que les Anglois ont précedé les François quant à l'établiſſement d'un Théâtre public. Je ne crois pas qu'ils les ayent précedés dans les Repréſentations des Myſtéres qui avoient commencé en France bien des années avant la premiére Repréſentation à S. Maur ; mais du moins on ne peut conteſ-

ter

ter aux Anglois d'avoir été les premiers à rendre le Spectacle public, & à faire payer.

LES Chroniques de Londres parlent d'une Représentation profane que l'on dit généralement dans le Pays avoir été la premiere qu'on ait donné ; voici ce que ces Chroniques rapportent :

LE septiéme May 1520, le Roy (1) *fit préparer une mascarade, & ordonna qu'on élevât un Théâtre dans sa grande Salle de Grenwiche, &c. le Roy, la Reine, & les Seigneurs y vinrent à la représentation d'une bonne Comédie de Plaute.* (2)

IL faut donc croire que depuis 1378 jusqu'à 1520, on n'avoit jamais vû à Londres de Farces profanes, conjointement aux représentations des Mystéres, ou separées, comme il arriva en France ; & si véritablement cette *bonne Comédie de Plaute* a été la premiere à paroître, on ne peut disputer aux Anglois l'avantage d'avoir commencé

(1) Henri VIII.

(2) *Voici la traduction du titre de ce Livre.* Troisiéme volume des Chroniques, commençant à Guillaume Duc de Normandie, appellé communément *le Conquerant*, contenant l'ordre de succession des Rois & Reines d'Angleterre jusqu'en l'année 1577. Par *Raphael Nolinshed.*]

leur

leur Théâtre par une bonne Piéce profane; pendant que toutes les autres Nations de l'Europe n'ont commencé le leur que par des Farces très-foibles.

NOUS voyons la même choſe à l'égard de la Tragédie : la premiere fut jouée devant la Reine Elizabeth ; voici ce que l'on trouve dans l'*Appendix* aux Vies des Poëtes dramatiques Anglois :

« LE Seigneur *Buchurſt*, depuis Comte » de Dorſet, écrivit conjointement avec » M. *Norton* une Tragédie qui fut eſtimée » dans ce tems-là. Elle fut imprimée trois » fois. La premiere édition fut publiée ſous » le titre de *Forrex & Porrex*, imprimée *in-* » 8°. à Londres en 1565, par G. G. »

LA ſeconde édition fut imprimée du conſentement des Auteurs avec le titre ſuivant : « La Tragédie de *Forrex & de Porrex*, ſans » augmentation & diminution, telle qu'elle » fut repréſentée devant la Reine il y a en- » viron neuf ans : à ſçavoir le 18 Janvier » 1565, par les Gentilshommes de Inner » Temple, imprimée *in*-8°. à Londres. »

VOICI le titre de la troiſiéme édition.

« La

« La Tragédie de *Gorboduc*, dont trois actes ont été écrits par *Thomas Norton*, » & les deux autres par *Thomas Sackville*, miſe au jour telle qu'elle a été repréſentée devant la Reine dans Inner » Temple, imprimée *in*-4°. à Londres, » 1590. » Dans cette troiſiéme édition l'Ecrivain Anglois nous fait voir qu'on a changé le titre, & un des noms des Auteurs : je ne ſçaurois en deviner la raiſon.

VOILA donc la premiére Comédie & la premiere Tragédie Angloiſe parfaite, ce qui eſt bien glorieux pour la Nation. Quant à la Comédie, on ne ſçauroit diſconvenir de ſa perfection, puiſque c'étoit une des bonnes Comédies de *Plaute* ; mais pour ce qui eſt de la Tragédie, je ne ſçai ſi ſur le ſeul rapport de l'Ecrivain qui en parle avec avantage, ayant égard *à la grande reputation qu'elle eut*, je ne ſçais, dis-je, ſi on peut former le même jugement, & reſpecter les déciſions de ce tems-là. C'étoit la premiere Tragédie qui paroiſſoit dans le pays : les François leurs voiſins ne pouvoient leur avoir montré des originaux parfaits à imiter, puiſqu'ils n'en

n'en avoient que de très-médiocres ; & l'Italie (qui étoit alors au plus haut degré de sa gloire en fait de Théâtre) étoit trop éloignée pour que les Anglois pûssent les étudier, & en prendre des modéles. Il faut donc douter de la perfection de cette premiere Tragédie Angloise ; & quoiqu'elle parût excellente dans le tems, elle pouvoit n'être pas telle en effet : nous en jugerons mieux en suivant l'histoire de leur Théâtre.

DANS la vie de *Shaskpear*, qui est à la tête de ses Ouvrages, on lit que dès l'année 1590 il y avoit à Londres des Comédiens de profession, mais qui n'avoient point de Théâtre fixe, & qui ne jouoient point la Tragédie, parce qu'alors on n'en avoit encore à Londres aucune idée. C'est bien décisif, & cependant il paroît que cela doit être regardé comme faux ; car du Régne d'Elizabeth on connoissoit la Tragédie, si on avoit joué celle que nous avons rapporté ci-dessus ; on ne peut pas se persuader que dans l'espace de vingt-cinq ans qui s'étoient écoulées, depuis que la Tragédie de *Gorbo-*

duc

duc avoit paru, la mémoire en fût entiérement effacée, d'autant plus que les trois éditions, que nous avons citées, en pouvoient rappeller le ſouvenir. Je penſe donc que pour en juger ſainement, il faudroit dire plûtôt que la Tragédie étoit inconnue en Angleterre, par la ſeule raiſon que celle de *Gorboduc* étoit unique, & que n'ayant point paru devant le Public, mais ſeulement à la Cour, les Spectacles mercénaires n'ayant peut-être pas été à la portée d'en faire uſage, ce genre de Poëſie dramatique a été ignoré juſqu'au tems de *Shaskpear*.

GUILLAUME *Shaskpear* ayant conſommé ſon patrimoine, entreprit le métier de voleur; & ſans doute la crainte d'en recevoir le châtiment l'obligea de quitter ſa Province, & d'aller à Londres où il ſe fit Comédien. Il avoit de l'eſprit & des talens: il fit une Comédie qui fut extrêmement agréée de la Reine Elizabeth, qui très-ſatisfaite de *Shaskpear*, donna une Patente aux Comédiens, les déclara ſes ſerviteurs, & leur fit aſſigner l'établiſſement d'un Théâtre. L'an 1596 *Shaskpear*, à l'âge de trente-trois ans, donna

ſa

ſa premiere Tragédie intitulée *Romeo & Guilliet*, & l'année d'enſuite il donna celle de *Richard II.*

JACQUES I. qui ſuccéda à la Reine Eliſabeth, confirma par une Ordonnance le privilége de cette Troupe de Comédiens : il y nomme neuf Acteurs qu'il déclare ſes ſerviteurs, & cette Ordonnance eſt conçûe dans des termes que je crois devoir rapporter, du moins en partie ; elle dit vers la fin : « Et leur permettons de repréſenter leſdites » Comédies, Tragédies, Intermédes, Mo- » rales, Paſtorales, Comédies de Théâtre, » & ſemblables, publiquement, & pour leur » plus grande commodité (lorſque l'infec- » tion de la peſte diminuera) auſſi bien dans » notre maiſon appellée *le Globe*, dans notre » Comté de Surrey, que dans les Villes, » Salles, Places publiques, ou autres Places » quelconques enfermées dans les Libertés & » Priviléges, ou Bourg quelconque de no- » tredit Royaume. »

IL y a deux choſes dans cette Ordonnance de Jacques I. qui me paroiſſent remarquables. Dès 1603 qu'elle émana du Roy, les

les Comédiens Anglois embraſſoient tous les genres de Repréſentations théâtrales, ſuivant que nous les voyons détaillées dans le Privilége ; ce Théâtre donc avoit commencé depuis long-tems, puiſque dé a tous les genres de Poëmes dramatiques y étoient connus : ce qui n'arrive pas en vingt, ou trente ans d'exercice.

IL eſt encore expliqué dans la même Ordonnance, *Places publiques*, &c. ce qui nous fait voir qu'en Angleterre, auſſi bien qu'en France, on a été dans l'uſage de jouer ſur les Tretaux des Repréſentations auſſi bien morales que profanes ; & le mot répété de *Comédie* toute ſeule, & plus bas de *Comédie de Théâtre*, nous fait ſentir que c'eſt de deux eſpéces de Comédies qu'il entend parler : en faiſant une diſtinction apparemment entre celles que l'on étoit en uſage de jouer dans les Places publiques, & celles que l'on jouoit dans le Théâtre fermé. On eſt donc forcé de conjecturer que dans les deux cens ans depuis 1378, les Repréſentations morales & les Farces profanes avoient été jouées ſur les Tréteaux, & que les Rois les avoient au

moins tolerées, ſi elles n'avoient pas été autoriſées par des Ordonnances ſouveraines.

AVANT que *Shaskpear* embraſſa la profeſſion de Comédien, il y avoit donc un Théâtre à Londres, c'eſt-à-dire, qu'on y repréſentoit des Ouvrages dramatiques depuis long-tems. Il eſt vrai qu'il n'en eſt pas trop fait mention ; on lit ſeulement dans la vie de ce Poëte que ce fut lui qui produiſit *Benjhonſon*, & le porta à faire des Comédies : ainſi donc l'Angleterre ne fixe l'époque de ſon Théâtre que par ces deux Poëtes les plus célébres de leur tems.

AU reſte il eſt ſurprenant que la Tragédie ait commencé en Angleterre par tout ce que l'imagination humaine peut ſuggérer de plus horrible, & que ce goût ſe conſerve encore, malgré les tentatives de quelques Auteurs, qui ont tâché de lui donner une nouvelle forme ; j'en ai cherché la raiſon, & quoique je puiſſe me tromper, j'en dirai toujours ce que j'en penſe.

ON ne peut pas mettre en doute que l'attention la plus importante du Poëte dramatique ne ſoit de plaire aux Spectateurs, &

que

que pour y parvenir il, faut les bien connoître. Lorsque le Poëte s'imagine d'avoir atteint cette connoissance, il cherche à leur présenter des images, & des actions qui soient généralement goûtées de la Nation pour laquelle il écrit.

CELA supposé, il seroit donc indubitable que les Piéces de Théâtre nous feroient connoître le caractére des Nations en général, & que sans avoir autre connoissance que celle des Tragédies & des Comédies des Anciens & des Modernes, l'on pourroit juger que les Grecs étoient violens & voluptueux : les Romains sensuels, mais toujours grands : on pourroit mettre les Italiens au même rang que les Romains, à quelque différence près : on diroit que les Espagnols ont une noble fierté, qu'ils sont pointilleux & mystérieux ; les François spirituels, évaporés & extrêmement galans ; & dans tous ces différens caractéres, je ne crois pas qu'on s'éloignât trop de la verité.

ON seroit donc tenté de croire que *Shaskpear*, en présentant à sa Nation les objets les plus atroces, les Anglois sont cruels, in-

traitables, & presque inhumains : & à la vérité ils ne sont rien moins que cela. Les Anglois sont doux, humains, polis même, mais communément pensifs à l'excès. C'est cette derniere qualité qui fait le fonds de leur caractére, comme les Ecrivains même de leur Nation en conviennent. Allons plus avant.

LES Poëtes dramatiques Anglois ont ensanglanté la Scéne au-delà de l'imagination : j'en donnerai deux seuls exemples. La Tragédie, qui a pour titre *Hamelet*, (1) a cinq Acteurs principaux, qui pendant l'action meurent tous de mort violente. Vers le milieu de la Piéce on voit l'enterrement d'une Princesse : on creuse la fosse sur la Scéne, & l'on tire de terre des ossemens & des crânes de cadavres : un Prince arrive, prend un crâne à la main, que le Fossoyeur lui dit être le crâne du Boufon du feu Roy, & ce Prince fait une dissertation de morale sur le crâne du Boufon, qui passe pour un chef-d'œuvre : les Spectateurs écoutent avec admiration, & à la fin ils applaudissent avec transport. C'est le morceau pour lequel la

(1) Tragédie de *Shaskpear*,

plus

plus grande partie des Spectateurs va au Théâtre quand on représente cette Piéce. Dans la Tragédie qu'on appelle *le More de Veniſe* (1), entre autre choſe le *More* tranſporté de jalouſie va trouver ſa femme qui eſt dans ſon lit éveillée, il parle avec elle, & après pluſieurs combats entre l'amour & la colere, il prend la réſolution de ſe venger, & l'étrangle aux yeux des Spectateurs.

SI je détaillois tout ce qu'il y a d'horrible dans la Tragédie Angloiſe; on ne ſçauroit ſe perſuader que les Anglois fuſſent du caractére doux & humain, comme je les ai peints, & comme ils le ſont en effet; mais l'on diroit plûtôt que le Poëte a donné aux Spectateurs de ſa Nation, pour leur plaire, ce que leur caractére féroce & cruel goûtoit davantage. Si ce n'eſt pas là le motif, pour quelle raiſon donc préſente-t-on à cette Nation des objets ſi terribles? Toutes ces réflexions faites, je me ſuis arrêté à une opinion que je veux hazarder.

LE fonds du caractére des Anglois eſt de ſe plonger dans la rêverie, comme nous

(1) Tragédie du même Auteur.

avons dit ; c'eſt parce qu'ils ſont continuellement attachés à penſer que les Sciences les plus élevées ſont traitées par les Ecrivains de leur Nation avec beaucoup de profondeur ; & que les Arts ſont portés à ce dégré de perfection que nous connoiſſons, parce que leur naturel penſif fournit cette patience, & cette exactitude qui manquent aux autres Nations.

SUIVANT mon raiſonnement je crois, que ſi l'on donnoit ſur leur Théâtre des Tragédies dans le goût des meilleures & des plus exactes, c'eſt-à-dire, de celles qui ſont dénuées de ces horreurs qui ſouillent la Scéne par le ſang, les Spectateurs s'endormiroient peut-être. L'expérience que les premiers Poëtes dramatiques auront faite de cette verité, les aura portés à établir ce genre de Tragédie, pour les faire ſortir de leur rêverie par des grands coups qui les réveillent.

PAR la même raiſon, la Comédie Angloiſe eſt chargée d'incidens au point, qu'ayant tranſporté ſur leur Théâtre des Pieces Françoiſes, les Auteurs en ont doublé l'intrigue, ou ils les ont jointes à une autre action, afin de

tenir

tenir le Spectateur en haleine, & ne pas lui donner le tems de se distraire : l'*Avare* de *Moliere* entre autres, qui est peut-être trop chargé d'intrigue dans son original, l'est bien davantage dans la traduction Angloise. La maîtresse d'*Harpagon*, pour le dégoûter, fait des dépenses énormes sur le compte du Vieillard, ce qui ajoute une intrigue à la Piéce qui en augmente le nœud sans mesure.

J'AI dit que les Poëtes Anglois, à dessein de frapper vivement les Spectateurs, ont rempli d'horreur la Tragédie, & surchargé d'incidens la Comédie ; & à l'égard de cette derniere, je pourrois ajouter encore qu'ils ont imaginé des actions & des dialogues obscénes à l'excès ; je ne m'engagerai pas cependant à faire connoître quelques-unes des Comédies de cette espéce que j'ai vû représenter à Londres, mais je m'en rapporterai à la Critique du Theâtre Anglois de M. *Collier*. Il reproche aux Poëtes de sa Nation leur grande licence : & par la comparaison qu'il fait de leur Théâtre avec ceux des Anciens & des Modernes, il leur fait voir qu'il n'y a point d'exemple de liberti-

nage sur la Scéne pareil à celui du Théâtre Anglois ; mais les obscénités, & la complication des faits dans la Comédie, ont pour le moins autant de force pour émouvoir les Spectateurs, que l'horrible de leur Tragédie a de pouvoir pour les toucher. C'est peut-être à dessein que les Auteurs ont travaillé dans le goût que nous venons de marquer.

Il seroit à souhaiter que ces Spectateurs, aussi bien que les Poëtes, fussent une fois bien persuadés du veritable objet des Piéces dramatiques ; la terreur que la Tragédie doit inspirer ne consisteroit pas dans l'effusion du sang & dans les images de la mort.

En effet, *Œdipe* qui se créve les yeux, & *Jocaste* qui se pend, ne toucheront pas les Spectateurs autant que le fera l'horreur de voir *Œdipe* incestueux & parricide. Si *Athalie* faisoit un massacre des Lévites & du Grand Prêtre, comme elle menace de le faire, on ne seroit pas si vivement touché que de la conversation qu'elle a avec le jeune *Joas* à dessein de l'emmener & de le perdre. Ne tremble-t-on point dans *Iphigénie* par la crainte qu'on

qu'on a de voir la fille sacrifiée par son pere ? Et n'arrive-t-il pas la même chose de *Phocas*, qui par plusieurs repriſes est sur le point de faire tuer son fils sans le connoître? L'horreur qui régne dans les deux Tragédies Angloises que j'ai nommées, & dans toutes les autres ensemble, n'aura jamais la force d'agiter & de toucher les Spectateurs, autant que la véritable terreur dont je viens de donner quelques exemples.

JE ne sçais pas au reste ce que l'on peut espérer à l'égard d'une réforme du Théâtre Anglois, mais nous avons des preuves pour croire qu'il ne changera pas si-tôt. Il y a vingt-cinq ans environ que le *Caton d'Utique* de M. *Addisson* parut à Londres avec l'applaudissement universel de toute la Nation. Sans parler du mérite de cette Tragédie, remarquons seulement avec quel jugement le Poëte présente à sa Nation un objet qui intéresse en même tems les deux Partis (1), il le traite de maniere que tous les deux s'y trouvent également flattés. C'est M. *Addisson* qui a exécuté avec un art admirable le grand point

(1) Les *Vighs* & les *Toris*.

dont

dont nous avons parlé, de bien étudier ſes Spectateurs pour leur plaire.

ON s'étoit imaginé que cette Tragédie auroit donné le ton au Théâtre Anglois, mais les Tragédies nouvelles que l'on a données depuis dans leur ancien goût, & particuliérement une des dernieres qui a pour titre *Georges Barnewelt*, & qui a eu un ſi grand ſuccès, ne nous font pas préſumer qu'ils puiſſent jamais changer.

ON dit pourtant qu'ils ont commencé à hazarder dans le bon goût quelques Piéces qui n'ont pas été mal reçûes du public; ſi ce commencement peut avoir d'heureuſes ſuites, & ſi la raiſon & la verité prennent le deſſus dans l'eſprit des Poëtes Anglois, les Spectateurs pourront s'y prêter, & alors le Théatre François aura en peu de tems un rival redoutable à combattre. Il ne manque rien à la diction Angloiſe pour exprimer avec force les grands ſentimens, & les penſées ſublimes dont leurs Tragédies ſont remplies: elle n'a pas moins d'agrémens pour badiner dans la Comédie, & ſouvent avec plus d'eſprit que nous n'en remarquons dans les

Piéces

Piéces des autres Nations.

PARMI le nombre considérable des Poëtes dramatiques Anglois, M. *Congreve* est estimé le meilleur pour la Comédie : il a connu parfaitement la nature : il vivoit encore l'année 1727 que j'ai été à Londres ; j'ai eu plus d'une conversation avec lui, & je lui trouvai du sçavoir joint à une grande littérature : il est rare de trouver beaucoup de Poëtes dramatiques de cette espéce.

LA construction du Théâtre est belle & très-commode en même tems ; tout le Parterre est en Amphithéâtre, & le monde y est assis les hommes & les femmes mêlés ensemble, ce qui fait un Spectacle très-agréable. Il n'y a qu'un rang de Loges, & au-dessus deux Galeries avec des gradins où le peuple va se placer. Il y a environ quarante ans que les Seigneurs Anglois se sont mis dans le goût d'avoir des Opera Italiens, ce qu'ils soutiennent avec magnificence, & avec une dépense étonnante ; ils attirent à Londres les meilleurs Chanteurs d'Italie qui ne regrettent pas leur Patrie, quoique la Musique y reçoive de très-grandes récompenses. A l'égard

gard du prix que l'on donne pour l'entrée, c'eſt, à peu de choſe près, le même qu'à Paris.

Il y a ordinairement deux Théâtres qui ſervent à repréſenter & des Tragédies & des Comédies; ces Théâtres ſont décorés ſuperbement, & pour les habits & pour les décorations. A l'égard des Acteurs, ſi après quarante-cinq ans d'expérience de Théâtre je ſuis en droit de pouvoir dire mon ſentiment, j'oſe avancer que les meilleurs Comédiens de l'Italie & de la France ſont très-inférieurs aux Acteurs Anglois. Les Italiens & les François, loin de chercher cet heureux naturel & cette verité qui font le charme de l'action, affectent un art, & une maniere forcée, qui ne laiſſent pas de ſéduire les Spectateurs. Pour bien juger des uns & des autres, il faudroit les mettre en comparaiſon, ſans aucun préjugé. Les Auteurs Anglois ſont toujours vrais, & ils le ſont de façon à ne point languir ſur le Théâtre. Quant à moi j'ai toujours crû, & je n'étois pas ſeul de mon opinion, que la nature toute ſimple & toute pure ſeroit froide ſur la

Scéne

Scéne, & j'en ai vû l'expérience en pluſieurs Comédiens ; ainſi ſuivant ce principe j'ai penſé qu'il falloit un peu charger l'action, & ſans trop s'éloigner de la nature, ajouter quelque art dans la déclamation : de même qu'une Statue qu'on veut placer dans le lointain doit être plus grande que nature, afin que malgré la diſtance, les Spectateurs la diſtinguent dans le point d'une juſte proportion. Ainſi les Acteurs Anglois ont l'art d'enfler, pour ainſi dire, la verité préciſément comme il faut pour la faire paroître dans le lointain, de maniere à me faire juger que c'eſt la pure verité qu'ils m'expoſent. Dans le tems que j'étois à Londres il m'eſt arrivé une choſe, qui, à ce que je crois, mérite par ſa ſingularité d'être rapportée.

Au Théâtre de *Linkſinfild* je me trouvai à la repréſentation d'une Comédie, dont l'action principale ne m'étoit point connue, mais il me fut aiſé de reconnoître un épiſode que l'Auteur avoit ſans doute placé dans ſon intrigue : c'étoit cette ſcéne que nous avons tant vûe dans *Criſpin Médecin* ; le ſeul changement

gement qu'on y avoit fait c'étoit d'introduire un Vieillard à la place du Valet, qui fait rire le Spectateur par ſes allarmes, lorſqu'il ſe met à la place du cadavre que le Médecin doit diſſéquer. La ſcéne étoit ainſi diſpoſée : le Vieillard amoureux s'entretient avec un Valet de la maiſon de ſa maîtreſſe ; le Valet entend du bruit, ou fait ſemblant d'en entendre, il dit au Vieillard de ſe cacher, & comme toutes les iſſues ſont fermées, il lui conſeille de ſe mettre ſur la table où l'on devoit apporter le cadavre ; après quelques difficultés le Vieillard y conſent, & fait préciſément les mêmes choſes que *Criſpin* dans la Comédie Françoiſe ; mais pour donner une plus grande apparence de verité à la ſuppoſition, le Valet fait deshabiller le Vieillard amoureux, & le met en chemiſe. On vient pour faire l'opération, on porte quantité d'inſtrumens de Chirurgie, on ſe met en état de diſſéquer le cadavre, le Vieillard crie, & la fourberie eſt découverte.

Je trouvai dans l'Acteur qui faiſoit le Vieillard la plus parfaite exécution que l'on puiſſe

puiſſe ſouhaiter, & que l'on n'apperçoit guéres dans un Comédien, s'il n'a quarante ans d'expérience & d'exercice. Je ne m'en étonnois point d'une certaine façon, mais je fus charmé de trouver un autre M. *Guérin*, cet excellent Comédien que poſſédoit la Troupe de Paris, & qu'elle a eu le malheur de perdre de nos jours; je fis réflexion que je m'étois trompé lorſque j'avois dit qu'un ſiécle entier ne produiroit pas un Acteur tel que lui, puiſque de notre tems j'en ai trouvé en Angleterre un autre de la même force, & avec des talens auſſi ſinguliers. Comme c'étoit un rôle de vieillard qu'il repréſentoit, je ne doutois nullement que ce ne fût un vieux Comédien, qui inſtruit par une longue expérience, & en même tems aidé par la peſanteur de l'âge, jouoit ſi naturellement; mais quelle fut ma ſurpriſe, lorſque j'appris que cet Acteur étoit un jeune homme de vingt-ſix ans tout au plus. Je ne voulois pas le croire, & je diſois que cela ſeroit poſſible, s'il ne s'agiſſoit que d'une voix tremblante & caſſée, ou d'une foibleſſe extrême, parce que je concevois à merveille

qu'un

qu'un jeune Comédien avec des talens pourroit imiter cette défaillance de la nature juſqu'à un certain point ; mais que les rides de ſon viſage, ſes yeux languiſſans, & ſes joues tombantes & livides, qui ſont les marques les plus ſûres d'une grande vieilleſſe, étoient des témoins inconteſtables contre ce qu'ils vouloient me ſoutenir. Malgré cela je fus contraint de céder à la verité, parce que je ſçûs à n'en point douter, que ce Comédien pour repréſenter un Vieillard faiſoit ſa toilette une heure avant que de s'habiller, & qu'à l'aide de pluſieurs pinceaux il coloroit ſi bien ſon viſage, & peignoit ſi artiſtement une partie de ſes ſourcils & de ſes paupieres, que de la diſtance de ſix pas il étoit impoſſible de ne point s'y tromper. J'avois envie d'en être témoin moi-même, mais l'amour propre m'en empêcha, parce que je ſentis que j'en aurois été honteux ; je me contentai de me le faire confirmer par des Acteurs de la même Troupe ; Mademoiſelle *Salé*, entr'autres, qui dès ce tems-là ſe faiſoit admirer ſur le même Théâtre, m'avoua que la premiere fois qu'elle le vit jouer, elle n'oſa point paſſer

dans

dans une couliſſe où il étoit, crainte de le jetter à terre, ſi elle l'avoit touché en paſſant.

JE me flatte que cette digreſſion ne ſera pas tout-à-fait inutile : elle pourra, je crois, faire comprendre à quel point les Comédiens Anglois portent l'imitation de la nature, & elle ſervira de preuve pour tout ce que j'ai dit ſur les Acteurs de Théâtre en Angleterre.

LA raiſon ſeule a tracé les premieres Régles du Théâtre dans les Tragédies Grecques : *Ariſtote* en a établi un Art, & nous en a fait des Loix : les Latins les ont adoptées, & les Modernes les ont confirmées par tant de Poëtiques, & par un ſi grand nombre d'Ouvrages dramatiques, que les Italiens, & les François encore plus, nous ont donné & nous donnent continuellement. Il paroît donc que l'on ne peut s'écarter de ces Régles ſans encourir la critique de tout le monde ; autrement on ne pourroit oppoſer aux Poëtes Anglois que d'avoir embraſſé une maxime ſinguliere qui différe de celle des autres Nations, & qui ne manqueroit pas d'avoir ſes défenſeurs pour la ſoutenir. Dans un concours ſi général d'opinions, que le

bon ſens autoriſe, je ſuis perſuadé que les Doctes de l'Angleterre conviennent auſſi de l'irrégularité de leurs Poëmes dramatiques, & que (de même que les Eſpagnols) ils ſont les premiers à l'avouer. S'il étoit permis de s'écarter de ces régles, que la raiſon même a dictées, le Théâtre Anglois ſeroit en état de balancer la réputation des Théâtres anciens & modernes: les beautés des Tragédies Angloiſes ſont au-deſſus de toutes les beautés que les Théâtres de l'Europe peuvent nous montrer; & ſi quelque jour les Poëtes Anglois ſe ſoumettent aux trois unités du Théâtre, & s'ils ne préſentent pas le ſang & les meurtres aux yeux des Spectateurs, ils partageront, pour le moins, la gloire dont jouiſſent les meilleurs de nos Théâtres modernes.

THEATRE FLAMAND ET HOLLANDOIS.

LE THEATRE Flamand & le Théâtre Hollandois ne doivent être regardés que comme un seul & même Théâtre, puisque c'est un même idiôme ; car le Langage Flamand n'étant que le Langage Hollandois corrompu par la proximité des Walons & des Picards, ceux qui ont écrit en Flandres se sont servis de l'idiôme Hollandois comme le plus noble, le plus énergique, & qui approche le plus de la Langue mere qui est l'Allemand. Le Théâtre Flamand a été le seul nommé, pendant que les deux Nations étoient sous la domination du même Maître, & que les Souverains ont fait leur résidence en Flandres ; mais depuis le démembrement des Provinces Unies, il faut en parler séparément.

C'EST par les Représentations des Mystéres que le Théâtre a commencé en Flandres, comme les autres ont fait ; avec cette

différence cependant qu'à mesure que la Nation Françoise s'est polie, elle a apperçû l'indécence que lui cachoit la simplicité de ces premieres Représentations, & qu'ils ont fait place peu à peu à des Spectacles mieux entendus & plus réguliers; mais la Flandres n'a pas eu le même avantage; car les Spectacles du Théâtre ayant cessé dans le Pays, la simplicité dénuée de délicatesse & de connoissance, s'y est conservée dans ses premiers droits. Je serois tenté même de croire que les Flamands, aussi bien que les Hollandois, ont pris pour modéle le Théâtre Anglois plûtôt que le François dans leurs commencemens, puisqu'ils en ont suivi la méthode, & qu'ils n'ont adopté le Théâtre François que depuis *Corneille*.

DANS le tems que le Théâtre Flamand (à l'exemple des autres Nations) auroit pû se perfectionner, leurs Souverains transporterent ailleurs leur résidence; & depuis ce tems-là on peut dire qu'il cessa entierement. Il y a long-tems qu'ils n'ont plus de Théâtre; & tout ce que l'on en conserve, c'est la représentation de la Passion dans la même simplicité

ſimplicité & dans la même groſſiéreté qu'elle avoit commencé, & qui ſe repréſente en certains tems de l'année par des Societés bourgeoiſes, qui jouent auſſi quelquefois des mauvaiſes traductions des Comédies Françoiſes ; enfin l'on peut dire que depuis 1566, du tems des Guerres civiles, le Théâtre Flamand ne ſubſiſte plus. Il n'en eſt pas de même en Hollande où on l'a cultivé, & ce n'eſt que de leur Théâtre dont je parlerai dorénavant.

LE Théâtre Hollandois a pris ſon origine de ce qu'on appelle dans le Pays *Reden Rychers Kameren*, Chambre, ou Aſſemblée de Rhéteurs ou Poëtes, que l'on compare aux premiers *Troubadours* de Provence, comme nous en parlerons plus au long dans la Deſcription du Théâtre Germanique. Ces *Chambres* tiroient leur origine du génie (1) poëti-naturel à la Nation : (juſques-là même que leurs plus anciennes Chroniques ſont

(1) Ce génie eſt encore le même, mais mieux reglé : actuellement ſi quelque perſonne de diſtinction ſe marie, meurt ou eſt élevée à quelque Emploi, les Poëtes ſont en campagne, & dix, quinze, vingt Epithalames, ou Elégies, ou Eloges ſortent de la Preſſe : on en fait imprimer comme les Théſes à Paris.

en vers) & de la paſſion du Peuple pour le Spectacle.

CES Chambres étoient auſſi communes en Brabant : il y en avoit quatorze à Anvers ; celle de la *Giroflée*, & celle de la *Branche d'Olivier* étoient les plus diſtinguées : il y en avoit dix-neuf à Gand (1) ; il y en avoit en Hollande dans preſque toutes les villes, comme Haerlem, Gouda, Schiedam, Alemar, Leyde, Vlaerdinge, Rotterdam, &c. (2) Ce n'eſt pas ſeulement dans les villes qu'on avoit cet uſage, mais dans pluſieurs villages auſſi ; l'an 1708 il y en avoit encore une dans le village de *Voorſchoote* près de Leyde, & une autre dans le village de *Looſduynem* près de la Haye : actuellement il y a une de ces *Chambres* dans le gros village de *Waſſenaar* près de Leyde.

(1) Ce qu'on peut prouver par un Recueil de *Piéces allégoriques* (*Linneſpel*) repréſentées par les dix-neuf Chambres de Gand, imprimées en 1539, & par un autre Recueil de cinquante Piéces tant allégoriques que Prologues (*Voorſpel*), ou Farces (*Naſpel*) repréſentées par les 14 Chambres d'Anvers, imprimées chez *Silvius* à Anvers, en 1562.

(2) Témoin *le Conſtomen de Juvvel* (le Jouyeau de l'art) ou Recueil de 14 Piéces allégoriques, compoſées & repréſentées par pluſieurs Chambres de Rhéteurs à Haerlem, imprimé à Zwol en 1607. & *Vlaerdings Rederyhsberg* (le Parnaſſe de Vlaerdinge) ou Recueil de 16 Piéces des Rhéteurs des Chambres de Vlaerdinge, imprimé en 1617, &c.

LES

LES Membres de ces *Chambres* étoient les beaux eſprits du Lieu, à qui on avoit recours pour des Epithalames, pour des Elégies, pour des Eloges ou Complimens, lorſque quelqu'un entroit en Charge, comme nous avons dit. Les mêmes compoſoient des Piéces de Théâtre, qu'ils jouoient ordinairement en *Chambre*; auſſi ſont-ils intitulés *Kamerſpel* (jeu de chambre), mais ſur tout à la campagne en tems de *Kermes* (Foires), en public ſur des Tréteaux. Rarement y avoit-il des femmes, c'étoient des hommes qui en prenoient les habits. Souvent ces *Reden Rychers* (Poëtes) d'un village alloient jouer leurs Piéces à la Foire d'un autre village, qui à ſon tour lui rendoit la pareille; ou les Chambres ſe tranſportoient en corps pour aſſiſter dans une autre ville ou village à quelques Fêtes ou Repréſentations; ce qui ſe faiſoit avec cérémonies, à peu près telles que celles qu'on obſerve en France, lorſque les Chevaliers de l'Arquebuſe d'une ville vont tirer pour le Prix dans une autre ville; & quelquefois il y avoit des Chambres qui alloient de même jouer d'une ville dans une autre pour y diſ-

puter le prix de bel esprit ; & après la Piéce les beaux esprits de la Chambre récitoient ou des impromptus, ou quelques Madrigaux, Sonnets, &c. Telle est l'origine du Théâtre Hollandois, dont il seroit difficile de fixer l'époque, puisque ce génie poëtique, & cette passion pour les Spectacles, pour la Danse, pour les Chansons, sont aussi anciens que la Nation même ; cependant il y a apparence que les Chambres étoient établies dès avant que la maison de Bourgogne régnât dans le pays.

LA plus ancienne Piéce du Théâtre Hollandois est *de Spiegel der Minne* (le miroir de l'Amour) par *Colin Van Ryssele*, imprimée à Haerlem en 1561, *in*-8°. Dans les anciennes Tragédies on représentoit sur le Théâtre l'action telle qu'elle s'étoit passée : c'est ainsi que dans *Egmon* à *Horn* on coupe la tête à ces deux Comtes sur le Théâtre : dans une autre Piéce le Héros se poignarde, & tombe mort après avoir inondé la Scéne de tout le sang que contient une vessie qu'il cache sous son aisselle : dans *Aman* on le pend, & *Mardochée* fait le tour du Théâtre

tre monté sur une rosse : dans *Tamerlan* ce Prince paroissoit à cheval avec *Bajazet* : enfin dans la mort de *Couradin*, Roi de Naples, un Exemt va le tirer du cachot pour le mener à l'échafaut, où il est accompagné par deux Prêtres, l'un en habit d'Evêque, & l'autre habillé en Cardinal.

UNE autre singularité de l'ancien Théâtre est ce qu'on nomme *Vertoning* (Représentation :) on baisse le Rideau au milieu d'un Acte, & on dispose les Acteurs sur le Théâtre, de maniere qu'ils représentent comme à la façon des Pantomimes quelque action principale du sujet. C'est ainsi que dans *Gysbrecht van Amestel*, on léve le Rideau, & le Théâtre représente les Soldats d'*Egmon* ennemi de *Gysbrecht*, qui saccagent un Couvent de Religieuses, où chaque Soldat en a une qu'il traite comme il veut : l'Abbesse est étendue au milieu du Théâtre tenant sur ses genoux le vénérable *Goswin* Evêque exilé d'Utrecht, massacré dans ses habits Pontificaux, la mître en tête & la crosse à la main. A la fin du *Siége de Leyde* il y a huit ou dix emblêmes vivantes pour représenter le

poids

poids de la domination des Eſpagnols, la valeur des Hollandois, la Religion triomphante, les Arts rétablis, &c. Il y a ſur la Scéne plus de trois cens perſonnes, & une Actrice la baguette à la main les explique aux Spectateurs, qui en ſont ſtupéfaits; on peut dire à la vérité, que cela fait un beau Spectacle.

LES Spectateurs Hollandois, outre les maſſacres & le ſang, ont adopté & goûté auſſi l'extraordinaire & le merveilleux : par exemple, on repréſente une Tragédie, où l'on voit une Princeſſe qui a devant elle ſur un baſſin la tête coupée de ſon amant : elle ſe met à écrire, & adreſſe la parole à la tête qui lui répond. Dans une autre Tragédie *Circé* voulant perdre le Confident d'*Ulyſſe* dont elle eſt mécontente, ordonne qu'on lui faſſe ſon procès : le coupable eſt amené devant le Tribunal que *Circé* a fait convoquer pour cela : le Lion en eſt le Préſident, le Singe le Greffier ; le Loup, le Renard & d'autres animaux ſont les Conſeillers, & l'Ours en eſt le Bourreau. On condamne le Confident d'Ulyſſe, on le pend ſur le champ, ſans

ſans le faire ſortir de la Scéne : après l'exécution tous les membres du Pendu tombent piéce à piéce dans un puits qui eſt au-deſſous de la potence. *Ulyſſe* entre ſur le Théâtre, s'en plaint à *Circé*, qui touchée du chagrin qu'il en a, fait ſortir du puits le pendu tout vivant & entier comme il étoit auparavant. Ils ſont ſurprenans pour les machines & pour les vols ; lorſqu'un homme doit voler, il deſcend une corde avec un étrié au bout, l'Acteur y met un pied dedans, prend la corde avec une main, & le vol part de la hauteur du Théâtre.

PRESENTEMENT le Théâtre devient de jour en jour plus exact, on en a banni toutes ces anciennes Piéces, à l'exception de quelques-unes, qui ſont comme conſacrées par un long uſage : par exemple, *le Siége de Leyde* ſe repréſente tous les ans le 3 d'Octobre, & *Gysbrecht van Amſtel*, la veille de Noël ; & chacune de ces Piéces ſe joue tous les ans cinq ou ſix fois de ſuite pour ſatisfaire à l'avide curioſité des Payſans, du petit Bourgeois, des vieilles gens, des Domeſtiques & des Enfans.

DEPUIS

DEPUIS 1561, qui eſt l'époque de la plus ancienne Comédie que l'on trouve, juſqu'à 1638, la Nation compte quarante Poëtes. Celui qui a le premier écrit avec quelque régularité pour le Théâtre, eſt *Pier Corneille Hooft*, fils d'un Bourguemeſtre d'Amſterdam, ſçavant diſtingué à qui on a donné le ſurnom de *Tacite Hollandois*, Auteur d'une Hiſtoire de la République, & de l'Hiſtoire d'Henri IV. qui fut ſi goûtée alors, que Louis XIII. l'annoblit, & lui donna l'Ordre de S. Michel. *Pier Corneille Hooft* avoit des talens pour la Poëſie, il étoit membre de la Chambre des Rheteurs d'Amſterdam : ſon Hiſtorien *Brandt* remarque qu'il ameliora beaucoup cette Chambre, & que s'étant livré à la Poëſie avant d'écrire l'Hiſtoire, il compoſa pluſieurs Piéces aſſez réguliéres pour ce tems-là. On a de lui quatre Tragédies & trois Comédies. La premiere qui eſt *Achille & Polixéne*, eſt en 1620; ainſi il a précédé de plus de quinze années le fameux *Vondel*, dont nous allons parler.

VONDEL, ſurnommé le *Virgile* & le *Senéque Hollandois*, a commencé à travailler pour

pour le Théâtre en 1636, qu'il donna la Tragicomédie intitulée *Paſcha*. On a imprimé ſon Théâtre en deux volumes *in*-4°. qui contient trente Tragédies : le premier en contient ſeize ſacrées, & le ſecond, quatorze profanes, dont cinq ont été corrigées depuis 1700 dans le goût du Théâtre d'aujourd'hui. Le *Palamede* de *Vondel* paſſe pour un chef-d'œuvre ; c'eſt une Piéce allégorique qui renferme une ſatyre du Stathourat du Prince *Maurice*, & un éloge de *Barnevelt* que ce Prince a conduit ſur l'échafaut, quoiqu'il lui fût redevable de toutes ſes dignités.

AVANT le Régne de Louis XIV. on trouve dans le Théâtre Hollandois peu de Piéces imitées des Etrangers, ſi l'on n'en excepte quelques-unes tirées de l'Eſpagnol, encore leur ſont-elles venues du Brabant ; mais depuis ils ont goûté *Corneille*, *Racine* & les autres tragiques qui ſe ſont ſignalés : ils ont traduit leurs bonnes Piéces avec toute l'énergie dont la Langue Hollandoiſe eſt ſuſceptible ; en ſorte que l'on dit conſtamment dans le Pays, qu'ils ont pluſieurs Piéces de ces Auteurs qui valent les originaux ; quelques-

ques-unes mêmes qui l'emportent, car leur Langue, à ce qu'ils prétendent, eſt infiniment plus expreſſive dans le ſérieux & le tragique que la Langue Françoiſe; on prétend qu'un mot Hollandois a en ce genre plus de force qu'une période Françoiſe : c'eſt de quoi je ne puis pas juger, ignorant entiérement cette Langue.

LEURS Piéces de Théâtre ſont toujours en vers, & ils y ſuivent les mêmes régles qu'en France ; rarement on écrit en vers libres : les Tragédies ſont toujours en cinq Actes, & quelquefois en trois. A l'égard de la Rime, c'eſt je penſe la diſpoſition de leur Langue qui les porte à aimer ſi fort la verſification, car les Rimes y ſont parfaites. Leurs vers riment comme les Italiens, toujours par les deux dernieres ſyllabes : cela rend une harmonie ſi juſte & ſi ſonore, comme tous ceux qui ſont à la portée de ſentir la Poeſie Italienne en peuvent faire foi, que par la même raiſon on ne peut s'empêcher d'être affecté pour les Rimes Hollandoiſes.

CEPENDANT malgré ces avantages de la Rime dans la Langue Hollandoiſe, je m'imagine

m'imagine qu'il s'y trouve un inconvénient: avant que d'expliquer ma penſée, je veux me rappeller la critique qu'un Auteur François fit à propos de la Langue Italienne, parce qu'elle me paroît de la même nature de la remarque que j'ai faite ſur la Langue Hollandoiſe. Le Critique François avança que le plus grand nombre des mots Italiens finiſſent en *a*, ou en *o*, & il dit que cette monotonie perpétuelle rendoit cette Langue très-défectueuſe; les Italiens qui l'ont réfuté, lui ont fait ſentir que, pour peu qu'il eût parlé la Langue Italienne, il n'auroit pas avancé une pareille obſervation, mais que n'en ayant jugé que par les yeux, il eſt aiſément tombé dans l'erreur (1). Il pourroit fort bien m'en arriver autant, malgré toutes les précautions que j'ai priſes.

LES Poëtes Hollandois ont imité le vers alexandrin en toutes ſes parties, & je crois que leur Langue ne devoit pas ſuivre la qualité des Rimes maſculines & féminines de

(1) M. le Marquis *Orſi* dans ſes Lettres ſur la *Maniere de bien penſer*, & M. *Muratori* dans ſa *Perfetta Poeſia*, donnent toutes les raiſons & les exemples qu'on peut ſouhaiter ſur cette matiere.

la

la Poëſie Françoiſe ; il me ſemble que la Rime feminine Hollandoiſe péche ſur l'article de la Monotonie : elle termine toujours dans la ſyllabe *ën*, & ce ſon perpétuel de deux vers en deux vers me paroît très-incommode. Je ſçais bien que la prononciation peut diverſifier en quelque façon le ſon de cette ſyllabe *ën*, ſuivant qu'elle ſera précedée d'une longue, ou d'une bréve, ou d'une double voyelle, &c. mais cela ne me perſuade pas que l'inconvénient de la monotonie ne s'y rencontre toujours. Je n'entends pas la Langue Hollandoiſe ; mais après en avoir jugé par les yeux & par réflexion, j'ai voulu en juger auſſi par mes oreilles : je me ſuis fait prononcer par un Hollandois des mots choiſis de Rimes feminines, & j'ai ſenti que la ſyllabe *ën* ſonne toujours à l'oreille, malgré le ſon différent que porte chaque mot, qu'elle ne change jamais de ſon, & qu'elle ſe prononce toujours : on m'aſſûre que dans le diſcours familier elle eſt quelquefois preſque muette, ou du moins adoucie ; mais que ſur le Théâtre, & dans la Chaire, on la prononce toujours avec force.

JE

JE fais une autre réflexion : les François ont été forcés à établir les deux Rimes qu'on a nommées masculines & feminines, par la disposition de leur Langue, dont la moitié des mots termine en un *e* muet ; & je conçois que la Langue Hollandoise s'est trouvée peut-être dans la même nécessité, ayant aussi la moitié de leurs mots qui ont leur terminaison en *ën* : mais je remarque l'avantage que la Langue Françoise a sur la Langue Hollandoise ; dans l'une on ne s'apperçoit que très-rarement que leurs Rimes feminines terminent toutes en *e*, & que dans l'autre, on entend clairement qu'elles terminent toutes en *ën*. En effet, *image*, *jalousie*, *chimére*, *sacrifice*, *perfide*, *adore*, *colere*, &c. & un nombre infini de tant de mots de Rimes feminines Françoises, on ne s'apperçoit point qu'elles terminent en *e*, & ont un son différent. Mais dans la Langue Hollandoise les mots *Leden*, *Voren*, *Tirannen*, *Wonden*, *Gebroken*, *Zoonen*, *Barbaaren*, & tous les autres de leurs Rimes feminines, la syllabe *ën* sonne toujours, & par conséquent la monotonie y est inévitable. J'ai eu la curiosité d'examiner

ſur cet article la Tragédie Hollandoiſe de la *Mort du Prince d'Orange*, qui eſt une des meilleures de leur Théâtre : le premier acte eſt de huit cens vers, deſquels il y en a quatre cens de Rimes feminines : de celles-ci il y en a trois cens quatrevingt qui terminent dans la ſyllabe *ën*, & vingt qui ont une terminaiſon différente, & cela me confirme que la diſpoſition de leur Langue n'eſt pas heureuſe ſur l'article des Rimes feminines qu'ils ont adoptées, dont peut-être ils ne pouvoient pas faire autrement, mais qui ne laiſſe pas d'être un inconvénient remarquable. (1)

PRESENTEMENT le Théâtre devient de jour en jour plus exact : on en a banni toutes ces anciennes Piéces, on n'y donne guéres que du nouveau, qui met le Théâtre dans un goût tout François. Ordinairement on joue une Tragédie, ou une Comédie en cinq Actes, ſuivie d'une petite Piéce qu'ils appel-

(1) Les Hollandois & les Allemans ſont les ſeuls qui ont imité les François, en faiſant uſage de la Rime dans la Tragédie & dans la Comédie : les Italiens & les Anglois ne les ont jamais rimées : ſi les Eſpagnols l'ont fait quelquefois, ils ont éloigné les rimes, & par-là ils ont évité de tomber dans la monotonie que l'on trouve dans le vers alexandrin ; je ne crois pas cependant que ce ſoit des modéles à ſuivre.

lent

lent *Klugspellen*; ils en ont plusieurs traduites de *Dancourt*, de *le Grand*, & des autres Auteurs François; mais celles qui sont dans le goût naturel du pays, l'emportent infiniment sur ces Piéces étrangéres : outre que les Acteurs ignorent le jeu des Piéces Françoises, ce qui rend ces traductions très-froides : mais ils font des merveilles dans le tragique, qu'ils récitent noblement & naturellement, les Hollandois étant généralement contraires à la déclamation tragique du Théâtre François, qu'ils regardent comme un chant éloigné de la nature.

LES Théâtres d'Amsterdam, de la Haye & de Leyde, ont eu de bons Acteurs (1); mais il y a peu d'excellentes Actrices, telles que Mesdemoiselles *Benjamine*, &c. (2) On dit qu'ils auroient encore de meilleurs Acteurs & Actrices, s'ils étoient payés comme en France, car il y a des particuliers en grand nombre qui ont le don du Théâtre,

(1) *Vangermes, Ryndorp, Noseman, Brinckhuyse, Koning, Jan Tambour, Vendersluys, Bor, Bockhorst, Vanderkamp, Duym, Punt* se sont distingués.

(2) *Benjamine, Brinokluys, Noseman, Rigan, Wachtendorp, Bor, Duym, Jordan, Maze.*

mémoire, goût, preſtance & belle déclamation, mais leurs meilleurs ſujets n'ont pas au-delà de ſix cens florins par an, en ſorte que ne pouvant vivre du Théâtre ſeul, ils ont tous des métiers. *Punt* eſt habile Graveur, *Duym* eſt Libraire, &c. Outre cela leurs Actrices doivent être ſages, parce qu'étant preſque tous Bourgeois & Bourgeoiſes, ils auroient honte de paroître ſur la Scéne avec une Actrice dont la vertu pourroit être ſoupçonnée; c'eſt ainſi que les Directeurs de leurs Théâtres, qui ſont huit perſonnes de diſtinction, ont été obligés de renvoyer leur meilleure Actrice, parce qu'un accident, qui lui étoit arrivé, empêchoit ſes camarades de jouer avec elle: cependant avec le tems elle eſt rentrée.

LES Salles ſont un demi-ovale, dont le bord du Théâtre fait le petit diamétre: près du Théâtre eſt l'Orqueſtre, conſiſtant tout au plus en deux bancs de Muſiciens: enſuite un eſpace des deux tiers forme ce qu'on appelle *Bac*, qui eſt un Parterre avec des bancs garnis de couſſins ou de tapis: l'autre tiers, qui eſt un peu plus élevé d'environ deux à trois

trois pieds, eſt une place où l'on ſe tient debout : il régne tout au tour de la Salle un rang de Loges, qui ſont plus hautes que le rez du Théâtre d'environ cinq à ſix pieds : à Amſterdam il y a un ſecond rang de Loges fait en forme d'Amphithéâtre.

ON paye au Parterre vingt ſols ; aux Loges trente ſols ; aux places debout ſix ſols ; à l'Amphithéâtre en haut, où l'on eſt aſſis, dix ſols. Le revenu du Théâtre, Acteurs payés & dépenſes faites, eſt conſacré à l'entretien de deux Hopitaux, qui ont quelquefois vingt à vingt-cinq mille florins par an. Dans les autres villes le Spectacle eſt aſſez tranquille ; comme entre les Actes on baiſſe le rideau pour moucher les chandelles, le petit peuple profite de ce tems pour boire, ayant ſoin de porter des proviſions : mais à Amſterdam, où le peuple eſt plus libre & plus hardi, l'Amphithéâtre au-deſſus des premieres Loges eſt fort incommode ; on y parle haut, on s'y appelle d'un bout à l'autre, on y caſſe des noiſettes tant que le Spectacle dure : on y entend jetter les bouteilles qui deçà qui delà ; entre les Actes enfin on

y fait un charivari fort désagréable ; si les Acteurs déplaisent à l'Amphithéâtre, il est leur fléau, il leur donne des sobriquets, & leur crie tout haut de se retirer, ou de se taire, &c. Les Salles sont bien illuminées, outre quatre ou cinq lustres qui pendent du ceintre sur le bord du Théâtre, il y a ordinairement entre les Loges des chandeliers à bras avec des lumieres.

ON vante extrêmement le Théâtre d'Amsterdam, & il est constant dans le pays que c'est un des plus beaux de toute l'Europe, ce que je n'ose assûrer, ne l'ayant point vû ; il est d'une grande étendue en long & en large. Les Décorations en sont magnifiques : il y a une galerie du célébre *Laireſſe*, qui est un chef-d'œuvre, & un Salon de *Troſt*, qui est superbe.

IL faut remarquer que le goût de la Poësie n'a point diminué, quoique les *Redinryckers-Karmes* ne subsistent plus : on leur a substitué des Societés poëtiques, distinguées chacune par une devise. On en compte dans Amsterdam jusqu'à trente, dont les deux plus anciennes ont pour devise, l'une, *In magnis*

magnis voluiſſe ſat eſt, & l'autre, *Latet quoque utilitas* ; ces deux Societés ont produit vingt-quatre Piéces depuis 1680 juſqu'à 1698 : une autre, qui a pour deviſe, *Nil volentibus arduum*, en a donné vingt-ſix depuis 1704 juſqu'à 1717 : celle qui a pour deviſe, *l'Application fait fleurir les Arts*, en a produit vingt-cinq depuis 1700 juſqu'à 1718 ; en ſorte que le Recueil des Piéces de Théâtre de ces Societés monte à près de deux cens.

Le Catalogue des Piéces du Théâtre Hollandois, imprimé en 1727, contient 268 Auteurs & 30 Societés, 498 Tragédies, 371 Comédies, 76 Tragicomédies, 23 Paſtorales, 270 Farces, ou petites Piéces, & huit Opera ; ce qui fait en tout 1246 Piéces de Théâtre. Quant aux habits, ils ont ſuivi le goût des tems ; à préſent c'eſt comme à Paris, ſinon que les habits à la Romaine ſont avec des caſques, ce qui eſt encore mieux que le chapeau : les Piéces Orientales ſont en habit long à la Turque, les autres en habit à la mode : le tout eſt magnifique, & les habits à la Romaine ſont brodés en fin ; le Magazin fournit tout.

LES principaux Acteurs ſont à préſent M. *Duym*, qu'on appelle leur *Baron*, & *Punt* leur *Quinault* : Meſdemoiſelles *Maze* & de *Bruym* : & de la jeuneſſe qui ſe forme ſur les leçons du vieux *Bor*, qui deviendront à ce qu'on eſpére, d'excellens Acteurs.

THEATRE GERMANIQUE.

TOUTES les Capitales de l'Europe ſe ſont ſuivies avec empreſſement pour faire revivre les Spectacles ; en effet auſſitôt que la Comédie & la Tragédie reparurent depuis le tems des Latins, on peut remarquer que les différentes Nations n'ont été que peu de tems, les unes après les autres, à rétablir des Théâtres. A la verité le Théâtre Germanique a été le dernier, & par cette raiſon, c'eſt celui qui mieux que tous les autres nous laiſſe démêler ſon origine & ſes progrès.

L'ANCIENNE Germanie avoit ſes *Bardes*, qui en qualité de Poëtes compoſoient & chantoient les éloges de leurs Héros. C'eſt delà que vient le mot de *Bar*, qui dénote un *Chant* (1). Depuis Charlemagne on a vû ſuccéder aux *Bardes* un autre genre de Poëtes appellés *Meiſtre Langer*, c'eſt *Maîtres*

(1) Les Danois appelloient ces Bardes *Scaldri*.

Chantres

Chantres, ou *Phonaſques* (1), qui peuvent avoir 600 ans d'antiquité ; ils alléguent toutes ſortes de preuves pour établir qu'ils ont été déja fameux du tems d'Othon le Grand, qui leur avoit donné des priviléges conſidérables, confirmés enſuite par ſes ſucceſſeurs, ſur tout par Maximilien I. (2) Il s'eſt formé différentes Societés & Confréries de ces *Phonaſques* dans les principales villes d'Allemagne : à Mayence, Strasbourg, Nuremberg & Augſpourg. Ils avoient le droit de poëtiſer aux Tournois, Carrouſels & autres Cérémonies ſolemnelles. Celle de Strasbourg ſubſiſte encore actuellement, & jouit de certains revenus, fondés depuis pluſieurs ſiécles. En faveur de cette Compagnie, qui n'eſt compoſée que d'Artiſans & d'Ouvriers, Tailleurs, Cordonniers, Pelletiers, Tiſſerans, Meuniers, &c. qui chantent ſur une Tribune, ou Chambre commune de Métiers, publiquement, en certains tems de l'année, ayant leurs anciens & notables, qui ſont les

(1) Voyez Reinecius *in Orat. de Hiſtoriæ dignitate.*

(2) Voyez *Morhoff* dans ſon Traité de la Langue & de la Poëſie Germanique, chap. 7. & *Harsdoerfer* dans la Préface de *Specimen Philologiæ Teutonicæ.*

juges

juges de la verſification & du chant, & qui diſtribuent les prix fondés, ſuivant leurs régles & uſages. Ces Artiſans groſſiers, qui n'ont aucune notion de la Poëſie, ni des régles de la Muſique, donnent quelquefois un Spectacle des plus amuſant aux aſſiſtans.

C'EST de ces *Phonaſques*, ou *Chantres*, qu'il faut tirer l'origine du Théâtre Germanique ; mais ils ne s'y ſont appliqués que bien tard, s'attachant ordinairement à compoſer des vers ſur des ſujets tirées de l'Hiſtoire ſacrée & de l'Hiſtoire profane, qu'ils ont chantés enſuite ſur leur Tribune. Le *Chant Royal* des François, ſous le Régne de Charles V. vers l'an 1370, dont nous avons parlé à ſa place, a tout l'air d'être la même choſe. Je ne veux pas m'engager à chercher & à vérifier laquelle des deux Nations a été la premiere à chanter des vers ſur des traits d'Hiſtoire, quelque Sçavant qui en ſera curieux, pourra le démêler ; quant à moi, je néglige cette recherche comme une choſe qui n'eſt pas néceſſaire à mon ſujet.

AVANT le XV. ſiécle on ne trouve guéres de veſtiges de Spectacles repréſentés par ces

ces Chantres Allemans. Au milieu du XVI. siécle ils furent fréquens, sur-tout à Nuremberg, où un Cordonnier nommé *Hannsfachs*, qui ne laissoit pas d'avoir du génie, a composé beaucoup de Piéces dramatiques Allemandes, dont il y a plusieurs volumes *in-folio* & *in-quarto*, sans compter les manuscrits qui restent encore en grand nombre (1). L'Auteur les jouoit lui-même dans les maisons publiques, où ces Artisans tiennent leurs assemblées ordinaires. Ces premieres Piéces dramatiques ont été tirées la plûpart de l'Histoire Sainte, comme celles qu'on a vûes dès ce tems-là en France, où elles avoient paru un siécle auparavant.

IL paroît qu'on les a jouées *gratis*, au moins la rétribution ne pouvoit être que très-legére : on en a aussi fait expressément pour amuser ou pour instruire les Princes. *Massenius* (2) nous apprend qu'on en avoit

(1) Voyez *Wagenseil de Phonacis*, & *Morhoff* au Traité mentionné chap. 7. qui prétend qu'il a fait plus de six mille Piéces de Poësie en tout genre, depuis l'an 1514 jusqu'en 1567. Les Protestans chantent encore aujourd'hui quelques Cantiques de sa composition, où l'on trouve de belles idées, malgré la mauvaise versification.

(2) *In speculo imaginum*, l. 6. c. 3. §. 2.

joué

joué une qui regardoit les affaires de Religion du tems, & que ce fut pour montrer à Charles Quint les fautes qu'il y avoit commiſes.

QUELQUES Corps de Métiers dans les grandes villes d'Allemagne, faiſant quelquefois des proceſſions ſolemnelles, ont coutume, depuis un tems immémorial, de jouer des Comédies & des Farces. Peu à peu on introduiſit auſſi dans les Ecoles publiques l'uſage des Spectacles, mais ordinairement en Langue Latine; on trouvera à la fin un petit Catalogue de pluſieurs Piéces du Théâtre Germanique, compoſées originairement en cette Langue, car il y en a un grand nombre de Françoiſes, & pluſieurs de Latines anciennes, qui ont été traduites en Allemand par différens Auteurs en différens tems.

DEPUIS 1516 juſqu'en 1628, ou 30, ce ne ſont que les mauvaiſes Tragédies ſacrées & profanes, & les inſipides Comédies d'*Hanns-ſachs*, & des autres *Maîtres Chantres* qui ont écrit dans ſon goût, qui ont occupé tout le Théâtre Germanique : l'an 1626 une Troupe de Comédiens Hollandois paſſa à Hambourg

bourg, & le Théâtre Allemand changea de goût en prenant d'eux le modéle d'une meilleure Tragédie & d'une meilleure Comédie. Vers 1627, ou 28, il se forma une Troupe de Comédiens, qui bien-tôt fut suivie par plusieurs autres, qui dans le goût des Hollandois, en écrivant des Piéces dramatiques, détruisirent petit à petit le Théâtre des *Maîtres Chantres*, en se moquant d'eux & en les parodiant. Vers l'an 1630, ou 35 tout au plus, le Théâtre se perfectionna en Allemagne : de bon Poëtes composerent des Tragédies & des Comédies dans les régles, & d'une belle versification, comme je le dirai plus bas, après que j'aurai donné une notion générale de ce Théâtre.

LES Troupes ne quittérent pas pour cela la méthode du Théâtre Hollandois, & ils mêloient la bonne Tragédie avec leurs Représentations ordinaires, qui ne valoient pas mieux en un sens que les mauvais Drames des *Chantres*. Depuis 1680 les Comédiens Allemans, instruits par les Comédiens Italiens qui étoient appellés aux Cours d'Allemagne, ont entrepris de jouer la Comédie

à

l'impromptu; les Italiens leur en ont fourni des canevas, & on leur en a volé en les écrivant pendant qu'on les repréſentoit.

AUJOURD'HUI le Théâtre d'Allemagne eſt compoſé de la bonne Tragédie & de la bonne Comédie, des Tragédies & des Comédies écrites dans le premier goût des Hollandois, d'une grande quantité de traductions, & des Comédies Italiennes tranſportées en leur Langue, & jouées à l'impromptu.

IL faut remarquer que les Allemans ſont les ſeuls, parmi les Peuples d'Europe, qui ayent entrepris de jouer la Comédie à l'impromptu, à l'imitation des Italiens : je ne crois pas cependant qu'ils en doivent tirer vanité; car ſi leur Théâtre étoit excellent, la ſeule nouvelle méthode de jouer à l'impromptu ſuffiroit pour le corrompre & le faire tomber. Le bon Théâtre Italien écrit & joué par les Académies vers l'an 1500, fut une réforme de la Comédie mercénaire qui, pluſieurs ſiécles auparavant, ſe jouoit à l'impromptu, comme nous l'avons dit; mais les Allemans ayant commencé par jouer des Tragédies

&

& des Comédies écrites (quoique mauvaiſes) & leur Théâtre s'étant réformé enſuite, & ayant donné la bonne Tragédie & la bonne Comédie, il y a tout à craindre que l'impromptu, qui vient à la ſuite, ne ſoit la cauſe de la décadence totale du Théâtre Allemand.

LA premiere Troupe de Comédiens qui ſe forma en Allemagne après l'an 1626, fut compoſée de jeunes Etudians de très-bonne famille, dont le chef ſe nommoit *Charles Paul*, fils d'un Lieutenant-Colonel. Ils furent bien-tôt imités par d'autres, qui comme eux firent choix de leurs Acteurs parmi la jeuneſſe noble & bien élevée des Ecoles. Le chef de la quatriéme Troupe, qui ſe forma dans ces premiers tems de leur Théâtre, ſe nommoit *Jean Velten* : il étoit Profeſſeur de Philoſophie, & fils d'un Profeſſeur de Théologie dans l'Univerſité de *Jena* en Saxe ; ce ſçavant Comédien choiſit pour camarades la fleur de la jeuneſſe noble & ſçavante de Jena & de Lipſe : il compoſa des Drames de ſon invention ; l'Electeur de Saxe les prit à ſon ſervice, où ils finirent leurs jours en grande réputation

réputation. D'autres Troupes, qui leur ont ſuccédé, ſe conſerverent la bonne réputation de leurs prédéceſſeurs : quelques-uns par leurs talens, & par leur naiſſance, ont eu l'honneur de la Couronne, & ont été déclarés Poëtes de l'Empereur ; d'autres ayant quitté le Théâtre, ſont parvenus à de grandes Dignités de l'Egliſe, & à des Emplois très-conſidérables, & que l'on ne peut remplir, ſi une naiſſance illuſtre & des talens diſtingués ne ſe trouvent réunis enſemble. Quelques-uns de ces Comédiens, dont je parle, vivent encore décorés de Charges illuſtres, mais il ne convient pas de les nommer, parce que de notre tems la profeſſion en tout pays fait du tort au mérite perſonnel de ceux qui l'exercent.

LES Tragédies & les Comédies Allemandes, qui dans le commencement n'étoient qu'une imitation du Théâtre Hollandois, ont conſervé juſqu'à nos jours les atrocités de leurs modéles. Je ne décrirai pas les ſupplices, les tortures des Martyrs, ni les gibets des ſcélérats que l'on fait voir ſur la Scéne; il ſuffit de dire qu'ils n'en obmettent aucun.

Dans les Tragédies on entend ordinairement des voix horribles : on voit des phantômes, des ſpectres qui ont à la main des épées ſanglantes, ou qui les portent enfoncées dans le ſein : on y voit des flambeaux noirs allumés, des tombeaux, & tout ce que l'on peut imaginer de plus effrayant.

IL y a environ cent ans, comme j'ai dit, que l'on entreprit de purger & de réformer leur Théâtre ſur le modéle des Grecs & des Latins ; d'y obſerver les régles, d'écrire dans un ſtile pur, élégant & ſublime, d'en châtier les rimes & la verſification, que l'on mit dans leur juſteſſe & dans leur veritable beauté. Ce ſont les Siliſiens qui ont l'honneur d'avoir défriché cette terre inculte. *Jean Opitz*, *André Gryphius*, & *Gaſpard de Lohenſtein* ſont les trois habiles Poëtes Allemans, qui ont mis dans un vrai luſtre & la Poëſie & le Théâtre de leur Nation. Le premier a écrit une Proſodie Germanique, où il a donné à ſes Compatriotes les bonnes régles du Théâtre. Les Piéces dramatiques de ces Auteurs, qui ſont preſque toutes des Tragédies, ſur tout celles de *Gryphius*, qu'on peut appeller

le

le *Corneille* des Allemans, ont mérité l'approbation du public, & ſe ſoutiennent encore de notre tems. Les Saxons n'ont fait que les ſuivre ou les imiter, ſoit par rapport au goût, ou à la pureté & à l'élégance du ſtile, ou à la force de l'expreſſion. Aucun Poëte Allemand n'a oſé depuis conteſter à *Gryphius* le premier rang dans le tragique : il a compoſé auſſi quelques petites Farces très-jolies & très-amuſantes, qui renferment une critique fine & agréable du ridicule des Comédies, repréſentées ci-devant par les *Chantres*, dont nous avons parlé, & par les Farceurs de ce tems-là.

PRESENTEMENT il n'y a plus de Poëtes qui s'empreſſent de produire des Piéces originales de leur façon : on fait uſage des Poëmes dramatiques des autres Nations, qu'ils portent ſur leur Théâtre. On commença, il y a du tems, à traduire le Théâtre François, & enſuite l'Eſpagnol, l'Italien, l'Anglois, &c. ſans abandonner cependant leurs vieilles Piéces, qui font toujours le fond de leur Théâtre, quoiqu'elles ſoient dans le mauvais goût : s'il paroît quelques nouvelles

Piéces, ſoit qu'elles ſoient traduites, ou ſeulement imitées, le plus grand nombre ne va pas à l'impreſſion : la cauſe de cela en eſt très-ſinguliére, & mérite d'être rapportée.

DANS les Troupes il y a toujours des Comédiens qui ſont Poëtes, & qui compoſent des Piéces : ſi quelque Auteur étranger préſente une Piéce, ce n'eſt jamais pour de l'argent ; il en fait préſent à quelque Acteur ou Actrice, & la Piéce produit à celui qui en eſt poſſeſſeur, la part d'Auteur, ou la ſomme dont on eſt convenu avec la Troupe toutes les fois qu'on la repréſente, & cela pendant un ſiécle, s'il eſt poſſible ; car ces Piéces ſont comme des fonds de terre qui paſſent en héritage dans les familles : il en eſt de même des Piéces des Comédiens Auteurs. Auſſi-tôt que la Piéce paroît à l'impreſſion, les Comédiens en ſont les maîtres, & n'en payent plus aucune rétribution à celui des camarades qui la poſſédoit, ou qui en eſt Auteur. Par cette raiſon le plus grand nombre de Piéces nouvelles ne ſont connues que par la repréſentation, & ne ſont jamais imprimées ; l'intérêt des Auteurs Comédiens,

ou

ou des poſſeſſeurs des Piéces, ne leur laiſſe pas goûter le bien qui en reviendroit à la République en les imprimant, puiſque l'on pourroit juger du progrès ou de la décadence de leur Théâtre, ce qui produiroit des diſſertations ou des critiques, qui ne font jamais que du bien, ou lorſqu'elles confirment le Public dans le bon goût, en l'applaudiſſant à ce qui eſt bon, ou lorſqu'elles le détrompent en démaſquant ce qui eſt mauvais.

JE ſçais bien que d'un autre côté on peut trouver des gens qui approuvent une telle méthode, & ſur tout les Comédiens : parce qu'il eſt ſûr qu'auſſi-tôt qu'une Piéce nouvelle eſt imprimée, le nombre des Spectateurs diminue aux Repréſentations, & ne s'empreſſe pas de la revoir, la connoiſſant trop. Si on n'imprimoit pas les Piéces, elles paroîtroient toujours nouvelles ; & dix ans après qu'on les auroit laiſſé repoſer, le public s'empreſſeroit de les voir, lorſqu'on les remettroit au Théâtre, comme ſi c'étoit la premiere Repréſentation. Si on pouvoit mettre une pareille police dans le Parnaſſe de Paris, cela feroit un grand bien aux Comé-

diens ; mas ſur tout s'il venoit la mode de ne pas donner de rétribution aux Auteurs, ce ſeroit encore mieux ; mais il y a très-peu de Poëtes qui travaillent pour la gloire, & le plus grand nombre ne compoſe que pour de l'argent. Quant à moi je ſuis le grand partiſan de la méthode de payer les Auteurs : l'amorce du gain engage quelquefois à écrire des perſonnes, qui par la ſuite excellent dans le genre dramatique, & qui ſans cela ne l'auroient peut-être jamais embraſſé ; ſi ce ſont les Comédiens qui ont imaginé la premiere fois cette méthode, ils ont fait un bien à l'Etat, car cela a produit des Auteurs illuſtres, qui ont fait beaucoup d'honneur à la France.

A L'EGARD des Repréſentations des Myſtéres, il n'y a pas trente ans environ que l'on repréſentoit encore à Vienne d'Autriche la Paſſion de Notre-Seigneur ; mais le prédéceſſeur de l'Archevêque d'aujourd'hui la défendit, à cauſe des indécences & des profanations, que l'Acteur comique y entremêloit. Dans la Repréſentation de la Paſſion, que nous venons de nommer, on y voyoit dans l'action de cinq Actes, le Paradis terreſtre,

la

la création d'Adam & Eve, leur chûte, la mort d'Abel, Moyſe dans le Déſert, le voyage en Egypte de Marie, S. Joſeph, & l'Enfant Jeſus (qui par parenthéſe étoit habillé en grand garçon, & auquel on donnoit la bouillie ſur le Théâtre) enſuite on y voyoit la diſpute de Notre-Seigneur enfant dans le Temple, la priere dans le Jardin, la priſe de Jeſus-Chriſt, toute ſa Paſſion, ſa mort ſur la Croix, & ſa ſépulture, par où la Repréſentation finit. Il y a d'autres Repréſentations de la Paſſion qui ſont plus dans les régles du bon ſens, mais on jouoit celle-ci par préférence, à cauſe qu'elle étoit plus goûtée du public, pour la ſingularité apparemment.

A VIENNE, dans toutes les Cours des Princes, & dans les principales villes de l'Allemagne, les Salles ſont magnifiques; elles ſont bâties par des Architectes Italiens, & peintes par des Peintres Italiens de même: à l'égard du payement, c'eſt quelque choſe de moins qu'en France.

IL y a un Opera à Hambourg, que l'on chante dans le goût de la Muſique Italien-

ne, qui eſt généralement goûtée & ſuivie en Allemagne : les récitatifs ſont dans leur Langue, & les Ariettes le plus ſouvent en Italien : il y a Opera trois fois la ſemaine, & on change toutes les fois. Je ne ſçais pas ſi préſentement les Muſiciens de l'Opera d'Hambourg ſont ſur le même pied qu'ils étoient il y a environ quarante ans : on m'aſſure qu'ils étoient tous des Ouvriers ou Artiſans, en ſorte que très-ſouvent votre Cordonnier étoit le premier Acteur de l'Opera, & l'on achetoit au marché les choux & les fruits des mains des mêmes filles qui avoient chanté la veille les rôles d'*Armide* ou de *Semiramis* : je ſuis perſuadé que la profeſſion ſe ſera annoblie, à l'exemple des autres Nations.

IL y a ſix Troupes de Comédiens en Allemagne, dont une eſt en Suede, une en Livonie, & les autres voyagent de ville en ville à leur fantaiſie. Preſque toutes les Cours d'Allemagne ont des Troupes Françoiſes : de tems en tems des Troupes Italiennes qu'ils font venir exprès, & des Opera qui leur coûtent des ſommes immenſes. A Vienne d'Autriche l'Opera y eſt tous les ans, parce que

les

les Muſiciens de l'Empereur ſont tous Italiens : on conçoit aiſément par-là que les Troupes des Comédiens Allemans ne ſont pas fort agréées dans le pays.

EN nous rappellant la méthode de tous les différens Théâtres dont nous avons fait la deſcription, je crois que l'on peut définir qu'ils ſont tous (plus ou moins) très-éloignés de cette ſévérité de bonnes mœurs & de diction, que les honnêtes gens y recherchent, & qu'ils ont grand beſoin d'une réforme. Les villes de Rome & de Paris ont donné des preuves très-fortes du deſir que les deux Gouvernemens ont conçû de mettre le Théâtre ſur un bon pied à cet égard.

LOUIS XIV ordonna que toute Piéce nouvelle ne pourroit être repréſentée, qu'elle ne fût auparavant approuvée & ſignée par Monſieur le Lieutenant Général de Police. Cette Loi eſt très-ſage, & il ſemble que l'on ne pouvoit mieux faire pour ſe mettre à l'abri du caprice d'un Poëte, qui expoſeroit aux Spectateurs la premiere repréſentation d'une Piéce ſcandaleuſe, & dont

en

en ce cas, il n'y auroit d'autre reméde, que d'en défendre la repréſentation par la ſuite, & d'en empêcher l'impreſſion ; mais le premier coup ſeroit porté, & les bonnes mœurs en auroient ſouffert. Avec un ſévére examen des Piéces de Théâtre on met tout à la fois à couvert la Religion, la Politique & les bonnes mœurs.

A ROME, pour parvenir au même but, on a marché par un chemin tout-à-fait différent. Le Théâtre Italien n'eſt plus dans le goût de leurs Ancêtres ; la Comédie jouée à l'impromptu eſt reſtée la maîtreſſe du champ de bataille, dont les Poëtes en 1500 s'étoient emparés, par la méthode introduite de leur tems, de jouer des Comédies & des Tragédies écrites en vers & en proſe. C'eſt donc ſur le fond des canevas anciens & modernes, que roule tout le Théâtre en Italie, & ces canevas ne ſont pas ſuſceptibles d'un examen ; car le canevas le plus exact, & dans toutes les réglés de la bienſéance, peut produire une Comédie très-ſcandaleuſe, ſur-tout ſi les Acteurs maſqués ne ſont pas des gens de bonnes mœurs ; la liberté

liberté qu'ils ont de dire ce qui leur vient à la bouche, peut séduire quelquefois les Comédiens les plus circonspects, ainsi un examen étoit inutile ; & c'est peut-être à cause de cela qu'on n'a pas ordonné à Rome d'examiner les Piéces. Ils s'y sont donc pris d'une autre façon : ils ont jugé que les femmes étoient ce qu'il y avoit de plus nuisible au Théâtre, & sous le Pontificat d'Innocent XI. on les défendit aussi-bien à la Comédie qu'à l'Opera.

SI les femmes (en les supposant très-sages) peuvent être un mal sur la scéne, on y a reparé pour ce qui regarde cet article, quant à la ville de Rome ; mais on ne peut pas dire qu'avec cela seulement on ait réformé le Théâtre en Italie. Je ne sçais pas si ces deux différentes Méthodes de Rome & de Paris, jointes ensemble, pourroient enfin parvenir à ce que l'on demande.

EXTRAIT

EXTRAIT DE L'ALLEMAND.

AVANT que de donner l'Extrait que je promets, il eſt néceſſaire d'expliquer le motif qui m'y a obligé. Il m'eſt tombé par hazard entre les mains une Tragédie Allemande, précédée d'une aſſez longue Préface, & ſuivie à la fin d'une Critique & d'une Réponſe. Comme je n'entens point cette Langue, & qu'en parcourant cette Préface j'y ai démêlé les noms de pluſieurs Ecrivains François, j'ai été curieux de ſçavoir ce que l'Auteur en diſoit. Je donnai cette Tragédie à une perſonne qui en a fait l'extrait, & je connus qu'il ne ſeroit pas inutile de faire part au public de tout ce que l'Auteur Allemand dit dans ſa Préface : outre qu'il nous donne une notion aſſûrée de l'état de ce Théâtre, il me paroît que ſa façon de penſer n'eſt pas à rejetter. Sa Préface, les Critiques, & les Réponſes ſur cette Tragédie, nous feront connoître de quelle façon penſent les Gens de Lettres en Allemagne

en

en fait de Théâtre, & ſerviront peut-être à détromper un très-grand nombre de perſonnes qui croyent que dans le pays il n'y a ni uſage, ni connoiſſance, ni goût pour le Poëme dramatique.

EXTRAIT.

Le Caton mourant *de* Jean-Chriſtophe Gottſched, *Tragédie, avec les ſentimens de M.* Fénelon *ſur les Tragédies, & l'addition d'une Critique & d'une Réponſe.* Seconde édition, à Leipſik, 1735.

PREFACE.

JE ENTREPRENS de donner à l'impreſſion une Tragédie en vers, & cela dans un tems que ces ſortes de Poëſies, qui depuis plus de trente ans étoient dans l'oubli, n'ont commencé que depuis peu à paroître ſur notre Théâtre. Il y a trois ans que dans mon Ouvrage ſur la Critique j'ai fait de mon mieux pour encourager notre Nation à travailler ſur le Poëme dramatique, mais je n'ai pas voulu

voulu hazarder de le faire moi-même, & de prévenir les autres par mon exemple. J'ai attendu, pour voir si quelques-uns de nos Poetes ne l'entreprendroient pas, pour faire honneur à l'Allemagne. Il faut avouer que nous ne manquons pas de grands génies, & qui seroient propres sur tout pour la Poësie tragique. Il ne s'agit que d'en sçavoir les régles; il faut aussi connoître les défauts & les beautés du Théâtre Allemand, & avoir connoissance en même tems des Théâtres François, Anglois & Italien.

AVANT que d'expliquer le motif qui m'a fait résoudre de mettre au jour cette Tragédie, il faut que je dise en peu de mots ce qui m'a donné du penchant pour la Poësie de Théâtre, & ce qui m'a engagé à la fin à en faire essai.

IL y a quinze ou seize ans que je lus une des Tragédies de *Lohenstein*, (1) ce qui me fit concevoir une idée fort plaisante de la Tragédie. Quoique j'entendisse par des gens de goût vanter extrêmement ce Poëte, je

(1) Ce Poëte a fait cinq Tragédies, voyez le petit Catalogue.

ne

ne pouvois pas goûter la beauté de ſes Ouvrages, mais je n'oſois pas en dire mon ſentiment. L'*Antigone* de *Sophocle* traduite en Allemand par *Opitz* (1) ne trouva pas plus de grace auprès de moi : & quoique je goûtaſſe infiniment les autres productions de ce pere de notre Poëſie, je ne pouvois cependant ſouffrir la dureté de cette traduction, qui me paroiſſoit un peu forcée. A l'égard de la Poëſie de Théâtre je reſtai donc dans une parfaite indifférence, ou ignorance même, juſqu'à ce que les Ouvrages de *Boileau* me tomberent entre les mains ; la Satire adreſſée à *Moliere*, les louanges & les critiques des Ouvrages dramatiques, qui s'y trouvent répandus, exciterent ma curioſité pour en connoître les Piéces. Je lus le Théâtre de *Moliere*, ce qui me donna une grande envie de voir quelque repréſentation de Comédie ou de Tragédie. L'année 1724 je trouvai à Leipſik la Troupe des Comédiens privilégiés de la Cour de Saxe, qui n'en font le voyage que dans le tems de la Foire. J'eus lieu de me contenter, je ne manquois

(1) *Opitz* a fait quatre Tragédies, &c.

pas

pas une Piéce, mais je m'apperçûs d'abord du peu de régularité de ce Théâtre : on mettoit ſur la ſcéne de grandes actions de Rois, des affaires d'Etat, entremêlées de plaiſanteries d'Arlequin, d'avantures Romaneſques, de farces & de boufoneries. La ſeule bonne Piéce que l'on y joua, ce fut *le Combat entre l'honneur & l'amour*, ou *Rodrigue & Chimène*, mais traduite en vers libres. Il eſt aiſé de penſer que cette Piéce me plût au-deſſus des autres, & qu'elle me fit concevoir la grande différence qu'il y a entre une Tragédie réguliere, & la repréſentation d'une Piéce, où l'on ne voit que le mêlange bizarre dont je viens de parler.

J'EUS occaſion de faire connoiſſance avec le chef de la Comédie de ce tems-là, je lui parlai d'un meilleur ordre de ſon Théâtre : je lui demandai ſur tout pourquoi l'on ne jouoit pas les Tragédies de *Gryphius*, comme auſſi ſon *Horribilicribrifax* (1). Il me répondit qu'il avoit donné la premiere de ſes Tragédies autrefois, mais qu'à préſent on ne ſouffriroit plus de ſemblables Piéces en vers,

(1) Voyez le petit Catalogue à la fin.

parce

parce qu'elles seroient trop sérieuses, n'y ayant aucun personnage plaisant. Je lui conseillois d'essayer une Piéce nouvelle en vers, & je lui promis d'en faire l'essai moi-même & de l'écrire. Cependant je n'avois aucune connoissance des régles, & ne sçachant pas même s'il y en avoit, je traduisis l'*Endymion* de *Fontenelle*, que je fis imprimer, en y ajoutant quelques scénes plaisantes qui composoient une espéce d'Interméde, qui n'avoit point de liaison avec l'action principale : je n'osai point alors produire ma traduction, & j'en fus bien-aise dans la suite, car *Endymion* auroit mieux convenu à un Opera (1) qu'à une Comédie.

PENDANT ces tems-là les mauvaises Piéces, que je voyois jouer, me donnoient occasion de faire des réflexions (même sans avoir aucune connoissance des régles) & je ne trouvois pas dans leur conduite le naturel que je croyois y devoir régner. Je m'inquiétois toujours des régles du Théâtre, car je ne pouvois pas m'imaginer qu'un genre de Poësie si ample & si grand, pût subsister

(1) Effectivement c'en est un.

ſans régles, puiſque je voyois que tous les autres genres en avoient. Je n'en ai point trouvé dans les Ouvrages de nos Ecrivains, ſi ce n'eſt dans la Poëſie Allemande de *Rothen*, qui parut à Leipſik l'année 1688. *Menantes* dans ſes Poëſies de Théâtre, ne donne qu'une foible inſtruction pour l'Opera. *Rothen* cependant ne m'ayant pas contenté, quoiqu'il n'ait pas mal penſé, m'a ouvert les yeux par les louanges qu'il donne à la Poëtique d'Ariſtote: il me donna envie de la lire, & je ne la connus pour la premiere fois que dans la traduction Françoiſe de M. *Dacier*. *Caſaubon* de la Poëſie ſatirique des Grecs, la Poëtique d'*Ariſtote* de *Rappolt*, *Heinſius de Tragediæ conſtitutione*, la Pratique du Théâtre de l'Abbé d'*Aubignac*, & d'autres Ecrivains, parmi nos Modernes, m'en donnerent toute la connoiſſance que je ſouhaitois. Sans parler de la lecture des Piéces de Théâtre de *Corneille*, de *Racine*, de *Moliere*, de *la Mothe*, de *Danchet*, de *Voltaire*, &c. & de leurs Préfaces, & des Traités critiques qui y étoient joints; le Théâtre des Grecs du P. *Brumoy*, & l'Hiſtoire du Théâtre Italien

lien de *Riccoboni*, me fournirent plus de lumieres que tous les autres en cette matiere.

PLUS je connoiſſois les Théâtres réglés des Etrangers, & plus j'avois de peine en voyant le dérangement du Théâtre Allemand ; mais il arriva que les Comédiens de la Cour de Dreſde changerent de Chef, & que le nouveau, avec ſon épouſe, qui a un mérite infini pour le Théâtre, & qui ne céde en rien aux meilleures Actrices de la France & de l'Angleterre, avoient l'un & l'autre une extrême envie d'abolir le cahos qui a régné juſqu'à préſent ſur notre Théâtre, & de mettre la Comédie Allemande ſur le pied de la Françoiſe. Dans le même deſſein long tems auparavant, lorſqu'il étoit à la Cour du Prince de Brunſwik, on avoit eſſayé de traduire en vers Allemans les meilleures Tragédies du Théâtre François : on lui envoyoit pour cela des exemplaires d'une quantité de ces Piéces ; & quoique l'on eût commencé par le *Regulus* de *Pradon*, qui n'eſt pas un des meilleurs Tragiques de la France, & que *Breſſand*, Poëte à la Cour de ce Prince, l'eût traduit en vers très-rudes, cette Piéce

cependant eut un ſi bon ſuccès, qu'on y donna auſſi *Brutus* & *Alexandre* du même Traducteur. Quelque tems après parut le *Cid* de *Corneille*, traduit par une meilleure plume, & qui fut applaudie beaucoup plus que toutes les précédentes.

POUR contribuer, autant qu'il m'étoit poſſible, à la réforme de notre Théâtre, je propoſois au nouveau Directeur de la Troupe de jouer *Cinna* traduit par un illuſtre Perſonnage, Membre du Conſeil de Nuremberg. Cette Piéce ſe trouve dans le Recueil de ſes Poëſies, qui ont paru ſous le titre de *Veſta* & de *Flore*. Ce chef-d'œuvre de *Corneille* eut le ſuccès qu'il méritoit. Enfin je fis moi-même la traduction de l'*Iphigénie* de *Racine*, & deux de mes amis de la ſeconde partie du *Cid*, autrement *le Dueil*, ou *l'année du Dueil de Chiméne*, & de la *Bérénice* de *Racine*, qui furent jouées toutes les trois avec applaudiſſement; ainſi il y avoit alors huit Tragédies réguliéres, qui ſe repréſentoient ſur notre Théâtre

APRE'S avoir donné en peu de mots l'Hiſtoire du commencement de réforme de notre Théâtre, il faut enfin que je parle de mon

mon *Caton*, & sur tout que je rende compte de la disposition de cette Piéce.

CATON *d'Utique* a passé de tout tems pour un modéle de la fermeté Stoique & de l'amour de la Patrie, pour un véritable Républicain. Des Poëtes, des Orateurs, des Historiens & des Philosophes en ont fait l'éloge dans leurs Ouvrages. Sous le gouvernement despotique même des Empereurs Romains successeurs de César, les plus grands hommes de la ville de Rome ne pouvoient s'empêcher de louer ce zélé défenseur de la liberté de la République ; *Virgile* & *Horace* sous le Régne d'Auguste, *Lucain* & *Sénéque* sous Claude & Néron, ont été ses Panégyristes. Le Poëte *Maternus* (suivant ce que nous voyons dans cet ancien Dialogue des Orateurs, ou de la cause de la décadence de l'Eloquence) a fait une Tragédie de *Caton* ; & ce Poëte avoit apparemment exprimé la haine contre la Monarchie avec tant de force, que ses amis la trouvoient trop piquante, & dangereuse même ; ce que nous fait clairement connoître le commencement de ce Dialogue.

CATON s'eſt tué dans Utique, & cette cataſtrophe a rendu le fait très-propre pour en faire une Tragédie ; ainſi il n'eſt pas ſurprenant que les Poëtes de toutes les Nations en ayent fait uſage.

EN 1712 *Addiſſon*, Anglois, donna au public ſa Tragédie de *Caton* : on ne peut exprimer à quel point cette Piéce a été goûtée de tout le monde. Peut-être que l'amour de la Nation Angloiſe pour la liberté a contribué beaucoup à ſon grand ſuccès : mais il eſt certain cependant que cette Tragédie renferme tant de véritables beautés, qu'elle ne peut manquer de plaire, non-ſeulement aux Anglois, mais auſſi à tous autres Spectateurs. Les caractéres, les mœurs, & les penſées convenables aux interlocuteurs, y ſont admirablement obſervés. *Caton* ſur tout y eſt peint comme le Republicain le plus parfait. Mais cette Tragédie n'a pas beſoin de mes éloges, ayant déja été extrêmement applaudie au-deçà de la Mer, & ſur tout dans une traduction Françoiſe en proſe.

PRESQUE en même tems le ſieur *Deſchamps* donna ſon *Caton*, qui parut à la Haye en

en 1715. Je ne crois pas que ce Poëte eût connoissance de la Tragédie du sieur *Addisson*, car les deux Ouvrages n'ont pas la moindre ressemblance dans leur conduite. On y trouve tout une autre Fable, d'autres Personnages, d'autres incidens, & même les choses de l'Anglois différemment traitées; il n'y a que le caractére de *Caton* qui est aussi parfaitement gardé dans le François qu'il l'est dans l'Anglois, à l'exception aussi de la mort de *Caton*, & du dernier Acte : car, comme je le ferai voir bien-tôt, la Tragédie Angloise a quelque chose de particulier, de même que la Françoise par sa regularité est préférable à l'autre.

SI le sujet de *Sophonisbe* a été traité par les Italiens, par les François, par les Anglois & par les Allemans, il ne sera pas extraordinaire que celui de *Caton* ait le même sort. Ce qu'il y a de fâcheux, c'est qu'une meilleure plume que la mienne, parmi la Nation Allemande, ne l'ait pas entrepris. Ne me connoissant pas assez fort pour imaginer moi-même l'action d'une Fable, je me suis servi des deux Originaux, dont je viens

de parler, en ſorte que l'on peut dire de moi ce que l'on a dit de Térence :

Quæ convenere in Andriam ex Perinthia,
Fatetur tranſtuliſſe atque uſum pro ſuis.

Et je puis encore être autoriſé dans mon imitation, à l'exemple d'un autre Poëte :

Habet bonorum exemplum : quo exemplo ſibi
Licere id facere, quod illi fecerunt, putat.

Mais ſans avoir recours à l'exemple de Terence, qui a pris de Ménandre des Piéces toutes entiéres, en y faiſant quelque changement, ou en y ajoutant quelque choſe, les meilleurs Tragiques François ont imité, traduit & changé à leur fantaiſie *Sophocle* & *Euripide*.

ON m'avoit conſeillé d'abord de faire une ſimple traduction du *Caton* Anglois, mais comme je voulois m'attacher aux régles, je trouvai qu'il s'en falloit de beaucoup qu'il fût auſſi régulier que les Tragédies Françoiſes. Les Anglois ſont fort habiles à la verité en penſées, & en expreſſions : ils ſçavent ſoutenir à merveille les caractéres, & peindre

peindre admirablement bien le cœur de l'homme ; mais pour ce qui regarde l'arrangement de la Fable, ils ne s'y attachent point, comme on le voit dans tout leur Théâtre. J'aurois été bien fâché que l'on eût pû reprocher au Théâtre Allemand d'être toujours dans le désordre. C'est ce qui me fit changer de dessein, & prendre le parti de faire un autre *Caton* différent de celui d'*Addisson*.

IL seroit inutile de prouver que la Tragédie du sieur *Deschamps* est exactement imaginée suivant les régles d'Aristote : la Critique que l'on y voit à la fin le fait assez connoître, ce qui me confirma dans l'opinion que j'avois des défauts du *Caton* Anglois.

EN effet *Addisson* a joint trois actions ensemble, dont chacune peut marcher seule, sans rien ajouter à l'action principale, & la faisant même perdre de vûe aux Spectateurs. Voici l'action : *Caton* avec sa suite (qui n'est pas nombreuse) est bloqué dans Utique : César envoye lui offrir la paix qu'il refuse : César fait avancer ses Troupes, & *Caton*, se trouvant dans l'impuissance de lui résister, se

ſe perce d'un coup d'épée. Pour étendre l'action *Addiſſon* y a inſeré deux épiſodes, ou plûtôt deux autres actions étrangeres. Porcius & Marcus, fils de *Caton*, aiment Lucie fille d'un Senateur Romain. Portius, à qui ſon frere en fait la confidence, en agit ſagement, & lui cache ſa paſſion ; Marcus meurt, & ſon frere obtient Lucie. De l'autre côté Juba aime Martia fille de *Caton*, laquelle eſt auſſi aimée de Sempronius, autre Sénateur Romain, qui s'habille en Numide pour enlever Marcia ſous le nom de Juba : ce Prince le ſurprend, le tue, & obtient Marcia à la fin.

CES deux épiſodes ſont tout-à-fait étrangers à l'action principale, & dans le fond ce ſont des faits qui détruiſent le précepte de l'unité d'action. Outre qu'il n'eſt pas vraiſemblable que dans un tems où tout eſt en confuſion dans Utique, on donne une ſi grande place à des intrigues amoureuſes ; le déguiſement de Sempronius me paroît auſſi trop familier & trop trivial pour la Tragédie. *Caton* même dans le premier Acte ne me paroît pas ſi grand qu'il devroit l'être, & tel qu'il

eſt

eſt lorſqu'il appaiſe le tumulte, & qu'il plaint la mort de ſon fils : tout le reſte de l'action ſe paſſe en des choſes étrangéres qui ne le regardent pas. Dans la Tragédie Angloiſe les ſcénes ſont fort mal liées enſemble : les Acteurs vont & viennent ſans que l'on ſçache pourquoi, & ſouvent le Théâtre demeure vuide : les entrées & les ſorties ſont également défectueuſes, ce que l'on ne voyoit jamais dans la Tragédie Françoiſe. Enfin je ne trouvai pas vraiſemblable que *Caton* mourant s'embarraſſât de deux mariages. Les Modernes ſe ſont fait un devoir indiſpenſable, & comme une régle, de finir toute Repréſentation théâtrale par un mariage : il y a bien long-tems que j'en ſuis dégoûté. Les Anciens l'ont fait très-rarement ; & quant à moi j'ai voulu eſſayer ſi dans une Tragédie l'on ne ſçauroit ſe paſſer d'un mariage, & je me flatte de n'y avoir pas mal réuſſi.

SI on me demande pourquoi je n'ai point traduit entiérement le *Caton* François, je dirai : qu'autant la Fable eſt-elle dans le commencement imaginée avec bon ſens & vraiſemblance, & *Caton* eſt-il repréſenté grand,

autant

autant le dernier Acte me paroît foible & défectueux. Il fait mourir ce grand homme, non pas en Philosophe, mais en désespéré. Il s'éléve une émeute dans Utique, où César se trouve : ses Soldats, qui sont hors de la ville, craignant pour leur Capitaine, y entrent comme des furieux, & passent tout au fil de l'épée ; *Caton* par cet événement prend la résolution de se tuer. Oh ! c'en est trop, & je ne crois pas que personne ne doive se récrier contre le fait historique si fortement alteré, & contre le caractére d'un Philosophe, tel que *Caton*, si défiguré.

OUTRE cela l'on n'avoit pas donné de fils à *Caton* ; & ce que le Poëte Anglois lui fait dire, lorsqu'il voit un de ses enfans mort, & qu'il anime l'autre contre la tyrannie, étoit trop sublime pour l'abandonner dans ma Tragédie. J'ai donc gardé Portius, quoique je lui aye donné des scénes toutes différentes des deux Tragédies étrangéres ; & je n'ai fait voir Marcus que comme mort, & pour le présenter à *Caton*, comme le François avoit fait ; ce que je ne pouvois me dispenser d'adopter, puisque je n'avois plus Sempronius

pronius & Syphar qui ſont dans la Piéce Angloiſe. Pour le dernier Acte d'*Addiſſon* je l'ai gardé preſque entier, ſi ce n'eſt que j'en ai changé les perſonnes, & retranché les mariages de Portius & de Juba, mais j'ai fait dire à *Caton*, avant ſa mort, quelqu'autre choſe que j'ai tiré de *Deſchamps*.

AU reſte on ſent que le mariage d'Arſéne avec Pharnaze n'eſt qu'annoncé : le ſieur *Deſchamps* s'eſt aſſez juſtifié là-deſſus dans ſa Préface. En effet la mort de *Caton* eſt un fait hiſtorique, qui ne fournit pas aſſez de matiere pour en faire une action tragique, ſans le ſecours de quelque épiſode : celui-là, à mon avis, ſe joint fort bien avec l'action principale, & l'on a par lui l'avantage de comparer le vice de l'un à la vertu de l'autre ; comme il arrive dans la Peinture qui reléve la lumiere par le moyen des ombres.

IL en eſt de même du perſonnage de *Céſar*. Il n'entra pas dans Utique ; & ce n'eſt qu'une imagination du Poëte, qui lui a fourni la commodité de faire le paralléle de ces deux Héros de la République Romaine. On diſtingue dans leur entrevûe la fauſſe de la

véritable

veritable grandeur, & l'on connoît que le vice, lorſqu'il eſt heureux, peut prendre quelquefois les apparences de la vertu. Les entretiens de *Caton* & de *Céſar* n'ont pas peu contribué à me faire préferer l'idée du Poëte François à celle de l'Anglois.

CATON étoit un Héros convenable à la Tragédie, & tel qu'*Ariſtote* nous les preſcrit: une grande vertu mêlée de quelque vice. L'amour de la liberté dans *Caton* devient opiniâtreté: il ſe tue, on le plaint, & on le blâme.

LE ſuccès de ma Tragédie a été heureux à la repréſentation, & à la lecture même; mais je m'en rapporte davantage aux Lecteurs ſçavans. S'ils en ſont contens, je pourrai me flatter de n'avoir pas gâté ce qu'il y a de bon dans la Piéce Françoiſe & dans l'Angloiſe: car j'avoue ſincérement que tout ce qu'il y a de louable dans mon *Caton* ne vient que d'*Addiſſon* & de *Deſchamps*, & tout ce qu'il y a de foible, on ne doit l'imputer qu'à moi, & à mon peu de pratique du Théâtre.

EXTRAIT

EXTRAIT DE LA TRAGEDIE de CATON MOURANT.

PERSONNAGES.

CATON.
ARSENE, & enfin PORTIA.
PHENICE, ſa Confidente.
PHOCAS, Confident de Caton.
PHARNACE, Roi de Pont.
FELIX, ſon Confident.
CESAR.
DOMITIUS, ſon Confident.
ARTABAN.
Suite de Caton.
Suite de Céſar.

Le lieu de l'action eſt une Salle dans le Château d'Utique.

L'action commence vers le midy, & finit au Soleil couchant.

ACTE

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

ARSENE & PHENICE.

ARSENE vient pour attendre Caton, de qui elle espére toute sa consolation, & auprès duquel elle se croit à l'abri des malheurs qu'elle a soufferts, & de ceux qui la menacent encore. Elle parle du bruit commun de la mort de son pere Arsace Roi des Parthes, & de l'arrivée de Pharnace Roi de Pont : elle dit qu'elle craint plus que jamais d'être malheureuse. Phénice lui demande si Pharnace obtiendra à la fin la qualité de son époux. Arsene dit que cela n'arrivera jamais, & enfin elle lui confie qu'elle aime : qu'à présent qu'elle peut parler en Reine, son pere étant mort, elle lui rappelle le souvenir de ce Romain que César envoya à son pere pour le gagner. Phénice en fait l'éloge, & Arséne lui avoue que c'est lui seul qu'elle aime du premier instant qu'elle l'a vû. Phénice lui demande comment il s'appelle : Arséne

ſéne répond qu'elle ne ſçait : & voyant venir Caton elle en fait l'éloge.

SCENE II.

CATON, ARSE'NE & PHENICE.

CATON plaint Arſéne, & lui confirme la nouvelle de la mort de ſon pere : il lui demande ſi préſentement que les Parthes l'ont proclamée leur Reine, elle conſervera l'alliance & la fidélité que ſon pere lui avoit jurée. Arſéne lui promet la même fidelité, & lui demande ſeulement la grace de ne point protéger Pharnace. Elle lui dit que dans les guerres civiles de ſon Royaume, Pharnace dans une bataille, fit aſſaſſiner Pacor ſon frere unique : que la paix étant faite, il vint à la Cour de ſon pere la demander en mariage, que l'on l'envoya à Rome pour célébrer le mariage avec ſolemnité : que Pharnace ne put point ſortir de l'Etat à cauſe des guerres civiles des Romains : qu'à Rome elle fut contrainte de ſe retirer auprès de lui, & qu'elle l'a ſuivi : elle ajoute que Pharnace même

lui avoit avoué le jour précédent sa trahison envers son frere, & qu'outre son aversion pour ce mariage, ce nouveau motif augmente encore son horreur pour cette alliance. Caton lui promet toute sûreté dans Utique. Arséne sort. Caton reste seul ; & comme il avoit dit dans la scéne précédente qu'elle avoit un cœur Romain, il s'étonne du penchant qu'il a pour elle : il promet de la protéger toujours, & marque la grande ressemblance qu'elle a avec Portia sa fille qu'il a perdue : il annonce l'arrivée de Phocas.

SCENE III.

PHOCAS, ARTABAN & CATON.

PHOCAS annonce à Caton un grand secours qui lui vient : il lui rappelle que lorsque sa femme mourut, elle lui laissa une fille qui fut élevée par la femme de Crassus, qui étoit avec lui dans la déroute des Romains par les Parthes, où sa fille mourut. Caton est ému au ressouvenir de son malheur. Phocas lui dit que Portia sa fille vit : lui présente

Artaban

Artaban de qui il le tient. Artaban lui fait le récit de la victoire des Parthes contre Craſſus, & il dit que ce fut lui qui prit Portia, qu'il préſenta à Arſace qui venoit de perdre Arſéne ſa fille, & qui l'adopta par raiſon d'Etat : il lui préſente un écrit qu'Arſace lui a confié, avant de mourir, pour lui remettre Caton lit, & Arſace le prie de ne point ôter un Trône à Portia ſa fille. Caton déplore ſon malheur, & veut que ſa fille renonce à ſon Trône : Phocas lui conſeille de lui laiſſer ſon Royaume, parce que les ſecours qu'elle peut lui donner, peuvent délivrer Rome : Caton par de bonnes raiſons rejette ce conſeil : il les congédie tous deux, en leur défendant de rien dire à ſa fille, qu'il veut inſtruire par lui-même.

SCENE IV.

CATON, PHARNACE.

APRE'S quelques diſcours qu'ils ont enſemble ſur la ſituation préſente, Pharnace preſſe ſon mariage avec Arſéne : Caton lui dit

qu'il ne doit plus y penſer, & qu'il doit la regarder comme une Romaine. Pharnace en eſt ſurpris, & lui demande une explication: Caton lui promet de révéler bien-tôt devant toute la ville un grand ſecret : Pharnace lui dit d'y penſer auparavant; qu'il a perdu ſes Etats; que le mariage d'Arſéne le rend maître d'un puiſſant Royaume, & que s'il perd cette eſpérance, il ne doit plus compter ſur ſes ſervices, il finit en le priant de ménager ſon Etat, ſa liberté & ſa vie. Caton le mépriſe, & lui ordonne de partir, qu'ils ſçauront repouſſer l'ennemi ſans lui ; & enfin que Rome libre parle par ſa bouche, & qu'elle ne s'abaiſſera jamais ni devant lui, ni devant ſes ſemblables.

SCENE V.

FELIX, *& les Acteurs précedens.*

FELIX annonce à Caton que la campagne eſt couverte des Troupes de Céſar, & qu'Utique doit craindre l'eſclavage. Caton dit qu'il va marcher contre les ennemis, & répete

répete à Pharnace de partir, & d'aller se joindre à César, & il sort.

SCENE VI.

PHARNACE, FELIX.

PHARNACE dit qu'il veut repousser le mépris de Caton : qu'en dépit de lui il aura la main & le Royaume d'Arséne, & qu'il en sera la victime. Il découvre son dessein, qui est d'envoyer à César la tête de Caton, que Timon & Arbat seront chargés de lui porter ; qu'en revanche il demande qu'on lui rende son Royaume de Pont, & Arséne en mariage, & avec des maximes convenables à son indigne projet il sort, & le premier Acte finit.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

DOMITIUS, PHOCAS.

DOMITIUS lui apprend que Céſar doit bien-tôt être dans la ville d'Utique. Phocas lui demande ſi cela leur fait eſpérer la paix : Domitius ne lui répond rien à cet article, & lui dit ſeulement d'avertir Arſéne que Pallas eſt entré avec lui dans la ville, & qu'il a quelque choſe de conſéquence à lui dire. Phocas ſort. Domitius reſte un moment ſeul, & dit que malgré le cœur magnanime & guerrier de Céſar, il eſt cependant vivement amoureux d'Arſéne. Il voit venir Caton, dont la ſeule préſence lui inſpire du reſpect.

SCENE II.

CATON, DOMITIUS.

CATON fait des reproches à Domitius d'être du parti de Céſar : celui-ci ſe défend par

par des raiſons plauſibles, & fait ſur tout l'éloge de Céſar... Enfin il lui demande de ſa part une entrevûe pour conſulter avec lui ſur les avantages de Rome : Caton lui accorde, & lui demande quelle ſûreté Céſar prétend avoir. Domitius lui dit que Céſar ne veut autre ſûreté que la vertu de Caton ; mais qu'il ne faut pas ſe fier à Pharnace qui eſt dans Utique. Caton dit que Pharnace dépend de lui : il fait la deſcription de la ſituation du Château où Céſar peut entrer, & s'entretenir avec lui, ſans que perſonne le voye : il dit que Pharnace eſt ſur le bord de la Mer pour voir ſa flotte, que ſes Soldats n'oſent pas s'approcher, que l'on prend garde à tout, & ſur tout à Pharnace : que Céſar peut donc lui parler dans le Château, & que pour une plus grande ſûreté du ſecret, il fera ôter la Garniſon qui eſt à la porte. Il ajoute : Dites-lui cependant que Caton pénétre le fond du cœur ; que tout artifice tombe devant lui : & s'en va.

SCENE III.

ARSE'NE, PHENICE, DOMITIUS.

ARSE'NE en entrant dit à Domitius qu'on lui a appris que Céſar a de l'amour pour elle, mais qu'il lui faſſe ſçavoir qu'elle n'aura jamais que du mépris pour lui, &c. Elle congédie Domitius, & voyant arriver Pharnace elle veut partir.

SCENE IV.

PHARNACE, ARSE'NE, PHENICE.

PHARNACE la prie de reſter. Arſéne le charge de reproches, lui rappellant la mort de ſon frere. Pharnace enflammé de colere & de rage lui dit que tout le monde la condamne, que les Romains & Caton même ſe plaignent d'elle, & qu'ils la privent déja du Trône & du Royaume de ſon pere : il lui propoſe de s'enfuir avec lui ſur ſa flotte. Arſéne lui dit que ſi Caton la condamne elle y ſouſcrit : lui reproche ſa lâcheté : lui proteſte qu'elle ne ſera jamais ſa femme, & qu'elle ſe croiroit

croiroit heureuſe ſi elle pouvoit de ſa main prendre ſur lui ſa vengeance. Pharnace en colere lui dit quelques mots piquans.

SCENE V.

PORTIUS, *& les Acteurs précédens.*

ARSE'NE dit à Portius les prétentions de Pharnace : lui demande ſon appui, &c. Portius outré des calomnies que Pharnace répand contre ſon pere, fait de grandes proteſtations à Arſéne en lui offrant ſon bras, &c. Arſéne ſort.

SCENE VI.

PHARNACE, PORTIUS.

PHARNACE demande avec hauteur à Portius s'il prétend gagner un Royaume en aimant Arſéne, & lui parle avec mépris : Portius parle contre la Royauté, en ajoutant cependant que ſans cela il auroit ſongé à épouſer Arſéne, & qu'il voudroit qu'elle fût née Romaine. Pharnace lui dit qu'elle l'eſt auſſi, & que Caton aſſûre qu'elle n'eſt pas

Reine

Reine, &c. Il soupçonne la probité de Caton d'une imposture, si cela ne se vérifie point. Portius dit que, puisque son pere le dit, il faut que cela soit, & part avec précipitation pour s'en éclaircir. Pharnace reste seul, & dit qu'il se confirme dans la pensée que Portius aime Arséne, & que tout est perdu pour lui si elle est assûrée qu'elle n'est point Parthe : il menace la vie de Portius, &c.

SCENE VII.

FELIX, PHARNACE.

PHARNACE dit à Felix que tout va changer de face : que la discorde veut cesser en Afrique : que les Romains jettent leurs armes, & pleurent ensemble la mort de leurs amis, & enfin que la paix se fait voir partout. Il lui demande si César approuve son dessein, & l'avis que Timon & Arbate lui ont donné de sa part : s'il veut s'assûrer la puissance au prix de la tête de Caton, comme il lui a fait proposer : s'ils sont tous les deux de retour ? Felix dit que non. Pharnace veut s'empresser de faire son coup : il déclare

le

le ſtratagême dont il veut ſe ſervir pour faire entrer ſes Troupes, tuer Caton & enlever Arſéne. Felix lui dit qu'on a ôté la Garde de la porte du Château, ce qui facilitera d'autant plus ſon entrepriſe: Pharnace lui recommande le ſecret, & part pour exécuter ſon deſſein; & l'Acte finit.

ACTE TROISIE'ME.

SCENE PREMIERE.

CESAR, DOMITIUS.

CESAR dit que c'eſt pour l'intérêt de Caton qu'il demande cette entrevûe: mais que ſi l'on pouvoit, il voudroit voir Arſéne auparavant. Domitius lui dit qu'il la verra, mais que ce ſera inutilement, car elle le mépriſe. Après quelques raiſonnemens convenables ſur ſon amour & ſur la guerre, il voit venir la Reine, & congédie Domitius.

SCENE

SCENE II.

CESAR & ARSE'NE.

ARSE'NE en le voyant le reconnoît pour le Romain qu'elle aime : elle lui demande ſi c'eſt lui qui vint à la Cour de ſon pere lui porter les plaintes de Céſar : il lui répond qu'oui, & que c'eſt Céſar lui-même. Arſéne ſe trouble : Céſar entre en explication, & ſe plaint que toute ſa tendreſſe n'ait pour récompenſe que le mépris & la haine. Arſéne en peu de mots lui dit qu'elle ne le hait point : cet aveu cauſe un mouvement de joye à Céſar : Arſéne eſt mortifiée de l'aveu qu'elle a fait, mais enfin elle le confirme, & dit que ſans le connoître elle a hai ce qu'elle aimoit le plus. Enfin elle le prie pour la délivrance d'Utique, & pour la vie de Caton, en diſant qu'elle n'a rien de ſi cher au monde que la gloire de Céſar & la vie de Caton, &c. & s'en va.

SCENE

SCENE III.

CATON, CESAR.

CESAR lui propose de bannir tout sentiment de haine, & lui promet de l'associer au Gouvernement. Caton en reçoit avec horreur la proposition : César d'un côté cherche à se justifier, & demande à Caton & à ses amis de le laisser régner : Caton de l'autre l'accuse de tyrannie, & rejette toutes propositions de paix sans la liberté de Rome. César lui fait voir le péril où ils sont réduits, & qu'ils ne doivent rien espérer du secours de Pharnace qui ne cherche qu'à le perdre : qu'il lui a envoyé deux Traîtres lui offrir sa tête, & qu'il les a fait arrêter. Caton le loue de sa magnanimité ; mais persistant toujours dans le sentiment de vouloir la liberté de Rome, il lui dit qu'il va apprendre aux Romains ce qu'il propose ; que s'ils acceptent & qu'ils prononcent pour leur ruine, quant à lui il aime mieux mourir, & il s'en va. César reste seul un moment ; il admire sa fermeté, & dit que s'il n'étoit ce qu'il est, il ne souhaiteroit

haiteroit qu'être Caton, & d'avoir ſon ſentiment de liberté. Pharnace arrive.

SCENE IV.

PHARNACE & CESAR.

PHARNACE eſt ſurpris de le voir dans Utique: il lui dit qu'il attend avec impatience le retour de Timon & d'Arbate, par leſquels il lui a fait ſçavoir qu'il lui préſentera la tête de Caton. Qu'il ne doit pas être indifférent à cette propoſition, par laquelle il finit une guerre, qui, tant que Caton vivra, peut lui devenir funeſte, &c. Céſar en rejette avec horreur la propoſition, l'appelle traître, & que ce qu'il médite pourroit bien lui arriver, & s'en va. Pharnace ſe plaint qu'il ne le remercie point de ſon projet: N'importe, dit-il, il ſe repentira de ſa fierté. En attendant il ſe promet d'enlever Arſéne, & le troiſiéme Acte finit.

ACTE

ACTE QUATRIE'ME.

SCENE PREMIERE.

CATON, PORTIUS.

PORTIUS demande à son pere la réponse que le Sénat a fait aux propositions de paix que César lui envoye. Caton dit qu'il a vû avec un plaisir extrême tout le monde s'opposer à une paix, qui ne s'accommode pas avec la liberté de Rome, & que tous les Romains sont portés à la vengeance pour l'amour de la Patrie : il lui ordonne de jurer une haine implacable contre César. Portius le promet, & il lui demande après si la Reine des Parthes tiroit son origine de Rome : Caton lui demande d'où il l'a appris. Portius dit que c'est Pharnace qui l'a assûré que cette nouvelle vient de lui. Caton lui demande s'il l'aime, & lui conseille de ne songer qu'à la guerre, & même il lui dit que, quoique Romaine, son amour seroit inutile, comme il le sçaura bien-tôt.

SCENE

SCENE II.

ARSE'NE, PHENICE, *& les Acteurs précédens.*

ARSE'NE dit à Caton qu'elle vient pour épargner le sang des Romains : elle dit qu'elle sera malheureuse tant que durera la division de Rome : qu'elle aime les Romains plus que les Parthes même, & que toute Reine qu'elle est, elle ne peut s'empêcher d'être favorable aux ennemis des Rois, &c. Caton se récrie que si tous les Romains s'aimoient de même, leurs malheurs finiroient bien-tôt. Enfin Arséne lui dit que la suspension d'armes va bien-tôt finir, qu'elle le prie de la prolonger de son côté, & qu'elle se flatte de tout obtenir de Césat. Caton surpris lui demande comment cela se pourra : Arséne dit qu'elle fléchira le cœur de Césat : qu'elle a reçû du Ciel un Royaume qui peut contenter la plus grande ambition : que Césat jouira avec elle du Royaume des Parthes, & elle proteste que jamais Rome n'en sera inquiétée : & que la paix sera le fruit de son amour. Caton tout étonné d'entendre qu'elle

qu'elle aime Céſar, ſe plaint que ſa vertu ſoit expoſée à ſouffrir, non ſeulement la honte de la voir ſous un habillement de Reine, mais auſſi qu'elle ait le cœur pris de tendreſſe pour ce Tyran. Arſéne lui demande d'où vient ſon étonnement. Caton lui donne la lettre d'Arſace, & lui dit de la lire. A la lecture de la lettre ſuccedent de grands tranſports de joye du côté d'Arſéne, qui ſe connoît fille de Caton, & du côté de Portius, qui la reconnoît pour Portia ſa ſœur. Enfin Caton lui dit d'un ton ferme, que la Royauté n'eſt pas un grand bonheur pour elle; & que ſon amour pour Céſar eſt une grande ignominie pour lui: il l'exhorte à agir en Romaine, & à vaincre l'ambition & l'amour tout à la fois, &c. Grandes exclamations de Portia, qui à la fin prend ſon parti, en diſant qu'elle fera voir qui elle eſt, quelque peine qu'il en coûte à ſon cœur. Caton l'embraſſe: on voit venir Céſar: le frere & la ſœur veulent s'en aller, Caton les arrête pour être témoins de leur converſation.

SCENE III,

CESAR, *& les Acteurs précédens.*

CESAR demande à Caton ce que le Sénat ſouhaite : Caton dit qu'il ſouhaite ce dont Céſar le ménace, c'eſt-à-dire, la ruine & la mort de Céſar : & enfin qu'il veut que la guerre termine ſon ſort. Céſar demande ce qu'il a fait, & rappelle ſes actions & ſes bienfaits : Caton le traite toujours de tyran. Céſar le fait ſouvenir de ſa force & de ſa foibleſſe : il ſe tourne à la Princeſſe en ſe plaignant de Caton, & de ſes duretés qu'il ne peut plus ſouffrir. Portia reproche à Céſar de braver un ennemi qu'il devroit honorer, & lui dit enfin qu'il y a quelqu'un qui l'aſſiſte que lui-même devroit reſpecter. Céſar lui demande : Qui eſt-ce que je dois craindre ? Arſéne lui répond : Apprens que Caton eſt mon pere. On éclaircit cet article, & Céſar prend de-là le motif de propoſer ſon alliance avec Arſéne qui pourroit donner la paix au monde. Caton le refuſe avec fermeté, en diſant : qu'il a toujours devant les yeux la mort de Pompée, qu'il étoit le gendre de Céſar, &

que

que ce prétendu bonheur n'a servi qu'à sa ruine, & enfin il dit qu'il regarde cette proposition comme ignominieuse pour lui.

SCENE IV.

DOMITIUS, *& les Acteurs précédens.*

DOMITIUS leur apprend la trahison de Pharnace, qui avec une troupe armée a pénétré jusqu'au Château : que trois ou quatre Romains lui ont résisté avec courage, de même que le Confident d'Arséne : que Marcus, le fils de Caton, s'étant jetté dans la mêlée avec un courage héroïque, & ayant attaqué Pharnace, après un rude combat il lui a percé le cœur : qu'un instant après dans le tems que Marcus se tournoit vers d'autres ennemis, Pharnace en faisant un dernier effort l'avoit percé par derriere, & qu'ils sont tombés tous les deux en expirant l'un en héros, l'autre en traître : que le reste des ennemis est dissipé. César parle avec horreur de la trahison de Pharnace : il prend congé de Caton en lui disant, que puisqu'il refuse la paix, il n'a qu'à se préparer à la bataille : il

dit à Portia : Si les Dieux me donnent la victoire, demain je viendrai mettre à vos pieds mon épée ; & s'en va.

SCENE V.

MARCUS *porté par des Soldats*, CATON, PHOCAS, ARTABAN, *& Suite.*

CATON le regarde avec fermeté, fait son éloge, donne ses conseils à Portius, & exhorte ses amis à mettre à la voile pour éviter la vengeance de Céſar : il leur fait ſes adieux pour la derniere fois. Et l'Acte finit.

ACTE CINQUIE'ME.

SCENE PREMIERE.

CATON *ſeul, aſſis devant une table, un livre devant lui : une épée nue ſur la table, & un lit de repos d'un côté.*

CATON fait un diſcours ſur le Traité de l'immortalité de l'ame de Platon, qu'il a ſous les yeux, &c.

SCENE

SCENE II.

PORTIUS & CATON.

PORTIUS eſt tout effrayé en voyant l'épée ſur la table : il voudroit l'ôter ; Caton l'arrête & lui ordonne de partir : Portius renouvelle ſes tendres expreſſions : Caton en l'embraſſant lui ordonne d'aller voir ſi ſes amis ſe ſont embarqués pour éviter la rage de ſon ennemi, & que pendant ce tems-là il va ſe repoſer. Portius part conſolé. Caton ſe met ſur le lit de repos, & le rideau qui s'abaiſſe le cache.

SCENE III.

PORTIA, PORTIUS.

PORTIUS dit à ſa ſœur qu'il ſe flatte que tout ira bien, & que peut-être ils auront bien-tôt la paix : il lui dit les ordres que ſon pere lui a donnés, & qu'il repoſe ; & s'en va.

SCENE IV.

PORTIA, PHENICE.

ELLES parlent sur leur situation, & sur celle de Caton, pour qui elles tremblent.

SCENE V.

PHOCAS, *& les Acteurs précédens.*

PHOCAS vient en disant que l'innocence dort d'un sommeil tranquile, &c. & rend compte de Caton qu'il a vû endormi.

SCENE VI.

ARTABAN, *& les Acteurs précédens.*

ARTABAN dit que les Troupes de César n'entreprennent rien, en attendant peut-être à quoi Caton se détermine.

SCENE

SCENE VII.

PORTIUS, *& les Acteurs précédens.*

PORTIUS tout agité dit qu'il vient du Port, & que les amis de son pere ne sont pas encore partis, faute d'un vent favorable : il ajoute qu'il est entré un vaisseau du fils de Pompée, pour dire à son pere qu'il fait tous ses efforts pour lui envoyer d'Espagne des Troupes pour résister à l'ennemi commun. On entend du bruit : Portius entre & revient aussi-tôt, en disant tout affligé que son pere s'est tué : Portia tombe évanouie.

SCENE VIII.

CATON *que l'on apporte, & les Acteurs précédens.*

CATON mourant interroge Portius sur ses amis, & s'ils sont partis : il lui ordonne de ne demander jamais ni grace, ni pardon à son ennemi, & de faire tout son possible

pour rendre à Rome sa liberté : il embrasse Portia, il lui donne de bons avis, & sur tout d'épouser un Héros qui la venge de César : il console ses amis qui pleurent, & meurt.

La Tragédie finit.

PETIT TRAITÉ DE M. FENELON.

A LA fin de la Tragédie ſuit d'abord un petit Traité de M. de Cambray, qui ſe trouve inſéré dans ſon Ouvrage des *Réflexions ſur la Grammaire, la Rhétorique, la Poëtique & l'Hiſtoire.* L'Auteur le traduit tout du long, parce qu'il le cite dans ſa Réponſe à la Critique qu'on lui a faite. Ce petit Traité m'a fait un ſenſible plaiſir : c'eſt la premiere fois que je l'ai vû, & je ne ſçavois pas que M. *Fénelon* eût écrit ſur cette matiére. Comme les réflexions de ce grand homme ne ſçauroient trop être remiſes ſous les yeux du public, je me ſerois bien gardé de les citer ſimplement, ſans les rapporter. L'Auteur Allemand l'a fait pour inſtruire ſa Nation, & moi je ſuis ſon exemple, pour répéter à ceux qui en ont beſoin ce qu'ils ne devroient jamais oublier.

Sentimens

SENTIMENS DE M. FENELON, *pag.* 93.

Projet d'un Traité ſur la Tragédie.

VI.

IL faut ſéparer d'abord la Tragédie d'avec la Comédie. L'une repréſente les grands événemens qui excitent les violentes paſſions. L'autre ſe borne à repréſenter les mœurs des hommes dans une condition privée.

POUR la Tragédie, je dois commencer, en déclarant que je ne ſouhaite point qu'on perfectionne les Spectacles, où l'on ne repréſente les paſſions corrompues que pour les allumer. Nous avons vû que Platon & les ſages Légiſlateurs du Paganiſme rejettoient loin de toute République bien policée les Fables & les Inſtrumens de Muſique, qui pouvoient amollir une Nation par le goût de la volupté. Quelle devroit donc être la ſévérité des Nations Chrétiennes contre les Spectacles contagieux ? Loin de vouloir qu'on perfectionne de tels Spectacles, je reſſens une véritable joye de ce qu'ils ſont chez nous imparfaits en leur genre. Nos Poëtes

les

les ont rendus languiſſans, fades & doucereux, comme les Romans. On n'y parle que de feux, de chaînes, de tourmens. On y veut mourir en ſe portant bien. Une perſonne très-imparfaite eſt nommée un ſoleil, ou tout au moins une aurore. Ses yeux ſont deux aſtres. Tous les termes ſont outrés, & rien ne montre une vraie paſſion. Tant mieux; la foibleſſe du poiſon diminue le mal. Mais il me ſemble qu'on pourroit donner aux Tragédies une merveilleuſe force, ſuivant les idées très-philoſophiques de l'Antiquité, ſans y mêler cet amour volage & déréglé, qui fait tant de ravages.

CHEZ les Grecs la Tragédie étoit entiérement indépendante de l'amour profane. Par exemple, l'*Œdipe* de *Sophocle* n'a aucun mêlange de cette paſſion étrangere au ſujet. Les autres Tragédies de ce grand Poëte ſont de même. M. *Corneille* n'a fait qu'affoiblir l'action, que la rendre double, & que diſtraire ſon Spectateur dans ſon *Œdipe*, par l'épiſode d'un froid amour de Théſée pour Dircé. M. *Racine* eſt tombé dans le même inconvénient, en compoſant ſa *Phédre*. Il a fait un

un double Spectacle, en joignant à Phédre furieuse Hippolyte soupirant contre son vrai caractére. Il falloit laisser Phédre toute seule dans sa fureur : l'action auroit été unique, courte, vive & rapide. Mais nos deux Poëtes tragiques, qui méritent d'ailleurs les plus grands éloges, ont été entraînés par le torrent. Ils ont cédé au goût des Piéces Romanesques qui avoient prévalu. La mode du bel-esprit faisoit mettre de l'amour par tout. On s'imaginoit qu'il étoit impossible d'éviter l'ennui pendant deux heures, sans le secours de quelque intrigue galante. On croyoit être obligé à s'impatienter dans le Spectacle le plus grand & le plus passionné, à moins qu'un Héros langoureux ne vînt l'interrompre. Encore falloit-il que ses soupirs fussent ornés de pointes, & que son désespoir fût exprimé par des espéces d'Epigrammes. Voilà ce que le désir de plaire au Public arrache aux plus grands Auteurs contre les régles. De-là vient cette passion si façonnée :

Impitoyable soif de gloire,
Dont l'aveugle & noble transport,

Me

Me fait précipiter ma mort,
Pour faire vivre ma mémoire :
Arrête, pour quelques momens,
Les impétueux ſentimens
De cette inéxorable envie ;
Et ſouffre qu'en ce triſte jour,
Avant que de donner ma vie,
Je donne un ſoupir à l'Amour.

On n'oſoit mourir de douleur ſans faire des pointes, & des jeux d'eſprit en mourant.

DE-LA vient ce déſeſpoir ſi ampoullé & ſi fleuri :

Percé juſques au fond du cœur
D'une atteinte imprévûe auſſi-bien que mortelle ;
Miſérable vengeur d'une juſte querelle,
Et malheureux objet d'une injuſte rigueur.

Jamais douleur ſérieuſe ne parla un langage ſi pompeux & ſi affecté.

IL me ſemble qu'il faudroit auſſi retrancher de la Tragédie une vaine enflure, qui eſt contre toute vraiſemblance. Par exemple, ces vers ont je ne ſçai quoi d'outré :

Impatiens deſirs d'une illuſtre vengeance,
A qui la mort d'un pere a donné la naiſſance,
Enfans impétueux de mon reſſentiment,
Que ma douleur ſéduite embraſſe aveuglément ;
Vous régnez ſur mon ame avecque trop d'empire,

Pour

Pour le moins un moment ſouffrez que je reſpire,
Et que je conſidére en l'état où je ſuis,
Et ce que je hazarde, & ce que je pourſuis.
Corneille, Cinna, Act. I. Sc. 1.

M. *Deſpréaux* trouvoit dans ces paroles une généalogie ; des *impatiens deſirs d'une illuſtre vengeance*, qui étoient les *enfans impétueux d'un noble reſſentiment*, & qui étoient *embraſſés* par une *douleur ſéduite*. Les perſonnes conſidérables, qui parlent avec paſſion dans une Tragédie, doivent parler avec nobleſſe & vivacité. Mais on parle naturellement, & ſans ces tours ſi façonnés, quand la paſſion parle. Perſonne ne voudroit être plaint dans ſon malheur par ſon ami avec tant d'emphaſe.

M. *RACINE* n'étoit pas exempt de ce défaut, que la coutume avoit rendu comme néceſſaire. Rien n'eſt moins naturel que la narration de la mort d'Hyppolyte à la fin de la Tragédie de Phédre, qui a d'ailleurs de grandes beautés. Théraméne, qui vient pour apprendre à Théſée la mort funeſte de ſon fils, devroit ne dire que ces deux mots, & manquer même de force pour les prononcer diſtincte-

distinctement. *Hippolyte est mort. Un monstre envoyé du fonds de la mer par la colere des Dieux l'a fait périr. Je l'ai vû.* Un tel homme saisi, éperdu, sans haleine, peut-il s'amuser à faire la description la plus pompeuse & la plus fleurie de la figure du Dragon?

L'œil morne maintenant, & la tête baissée,
Sembloient se conformer à sa triste pensée, *&c.*
La terre s'en émeut, l'air en est infecté,
Le flot qui l'apporta, recule épouvanté.
Racine, Phedre, Act. V. Sc. 6. &c.

SOPHOCLE est bien loin de cette élégance si déplacée, & si contraire à la vraisemblance. Il ne fait dire à Œdipe que des mots entrecoupés. Tout est douleur. « Hélas! hélas! dit-il, tout est éclairci. O lumiere, je te vois maintenant pour la derniére fois... Hélas! hélas! malheur à moi. Où suis-je malheureux! Comment est-ce que la voix me manque tout-à-coup! O fortune, où êtes-vous allée!... Malheureux, malheureux, je ressens une cruelle fureur avec le souvenir de mes maux... O amis, que me reste-t-il à voir, à aimer, à entretenir, à entendre avec consolation! O amis

» O amis, rejettez au plûtôt loin de vous un » scélérat, un homme exécrable, objet de » l'horreur des Dieux & des hommes... Pé- » riſſe celui qui me dégagea de mes liens » dans les lieux ſauvages, où j'étois expoſé, » & qui me ſauva la vie ! Quel cruel ſecours ! » Je ſerois mort avec moins de douleur pour » moi & pour les miens... Je ne ſerois ni » le meurtrier de mon pere, ni l'époux de » ma mere : maintenant je ſuis au comble du » malheur : miſérable j'ai ſouillé mes parens, » & j'ai eu des enfans de celle qui m'a mis » au monde ! »

C'EST ainſi que parle la nature, quand elle ſuccombe à la douleur. Jamais rien ne fut plus éloigné des phraſes brillantes du bel-eſprit. Hercule & Philoctéte parlent avec la même douleur vive & ſimple dans *Sophocle*.

M. *RACINE*, qui avoit fort étudié les grands modéles de l'Antiquité, avoit formé le plan d'une Tragédie Françoiſe d'*Œdipe* ſuivant le goût de *Sophocle*, ſans y mêler aucune intrigue poſtiche d'amour, & ſuivant la ſimplicité Grecque. Un tel Spectacle pourroit être très-curieux, très-vif, très-rapide, très-

très-intéreſſant. Il ne ſeroit point applaudi ; mais il ſaiſiroit, il feroit répandre des larmes ; il ne laiſſeroit pas reſpirer ; il inſpireroit l'amour des vertus & l'horreur des crimes ; il entreroit fort utilement dans le deſſein des meilleures Loix. La Religion même la plus pure n'en ſeroit point allarmée. On n'en retrancheroit que de faux ornemens, qui bleſſent les régles.

NOTRE verſification trop génante engage ſouvent les meilleurs Poëtes tragiques à faire des vers chargés d'épithétes, pour attraper la Rime. Pour faire un bon vers, on l'accompagne d'un autre vers foible qui le gâte. Par exemple, je ſuis charmé, quand je lis ces mots :

Qu'il mourut.

Corneille dans les Horaces.

Mais je ne puis ſouffrir le vers que la rime amene auſſi-tôt,

Ou qu'un beau déſeſpoir alors le ſecourut.

LES périphraſes outrées de nos vers n'ont rien de naturel. Elles ne repréſentent point

des hommes qui parlent en converſation ſérieuſe, noble & paſſionnée. On ôte au Spectateur le plus grand plaiſir du Spectacle quand on en ôte cette vraiſemblance. J'avoue que les Anciens donnoient quelque hauteur de langage au *Cothurne.*

An tragica deſævit, & ampullatur in arte?
Horat. Epiſt. lib. I. Ep. 3. v. 14.

MAIS il ne faut point que le *Cothurne* altére l'imitation de la vraie nature. Il peut ſeulement la peindre en beau, & en grand. Mais tout homme doit toujours parler humainement. Rien n'eſt plus ridicule pour un Héros, dans les plus grandes actions de ſa vie, que de ne joindre pas à la nobleſſe & à la force, une ſimplicité qui eſt très-oppoſée à l'enflûre:

Projicit ampullas, & ſeſquipedalia verba.
Horat. Art. Poët. v. 97.

Il ſuffit de faire parler Agamemnon avec hauteur, Achille avec emportement, Ulyſſe avec ſageſſe, Médée avec fureur, mais le langage faſtueux & outré dégrade tout. Plus on

on repréſente de grands caractéres & de fortes paſſions, plus il faut y mettre une noble & véhémente ſimplicité.

IL me paroît même qu'on a donné ſouvent aux Romains un diſcours trop faſtueux. Ils penſoient hautement ; mais ils parloient avec modération. C'étoit *le Peuple Roy*, il eſt vrai, (1) *Populum late Regem* : mais ce Peuple étoit auſſi doux pour les manieres de s'exprimer dans la ſocieté, qu'appliqué à vaincre les Nations jalouſes de ſa puiſſance,

Parcere ſubjectis, & debellare ſuperbos.
Idem, Æneid. VI. v. 853.

Horace a fait le même portrait en d'autres termes :

Imperet bellante prior, jacentem Lenis in hoſtem.
Carm. Sæcul. verſ. 51. 52.

Il ne paroît point aſſez de proportion entre l'emphaſe avec laquelle Auguſte parle dans la Tragédie de Cinna, & là modeſte ſimplicité avec laquelle *Suetone* nous le dépeint dans tout le détail de ſes mœurs. Il laiſſoit

(1) Virgil. Æneid. I. v. 25.

encore à Rome une si grande apparence de l'ancienne liberté de la République, qu'il ne vouloit point qu'on le nommât *Seigneur* (1) *Manu, vultuque indecoras adulationes repressit, & insequenti die gravissimo corripuit edicto, dominumque se posthac appellari ne à liberis quidem aut nepotibus, vel serio, vel joco passus est... In Consulatu pedibus fere, extra Consulatum sæpe adopertâ sellâ per publicum incessit. Promiscuis salutationibus admittebat & plebem... Quoties magistratuum comitiis interesset tribus cum candidatis suis circuibat, supplicabatque more solemni. Ferebat & ipse suffragium in tribu, ut unus è populo.... Filiam & neptes ita instituit, ut etiam lanificio assuefaceret.... Habitavit in ædibus modicis Hortensianis, neque laxitate, neque cultu conspicuis, ut in quibus porticus breves essent... Et sine marmore ullo, aut insigni pavimento conspicuæ ac per annos amplius XL. eodem cubiculo hyeme & estate mansit... Instrumenti ejus & supellectilis parsimonia apparet etiam nunc resi-duis lectis atque mensis, quorum pleraque vix privatæ elegantiæ sint... Cænam trinis ferculis,*

(1) Sueton. in August.

aut

aut, cum abundantissime, senis, præbebat, ut non nimio sumptu, ita summa comitate... Veste non temere alia quam domestica usus est ab uxore & sorore & filia, neptibusque confecta.... Cibi minimi erat atque vulgaris fere, &c. La pompe & l'enflure conviennent beaucoup moins à ce qu'on appelloit la *Civilité Romaine*, qu'au faste d'un Roy de Perse; malgré la rigueur de Tibére, & la servile flatterie où les Romains tomberent de son tems, & sous ses successeurs, nous apprenons de Pline que Trajan vivoit encore en bon & sociable citoyen, dans une aimable familiarité. Les réponses de cet Empereur sont courtes, simples, précises, éloignées de toute enflure. Les bas-reliefs de sa Colomne le représentent toujours dans la plus modeste attitude, lors même qu'il commande aux Légions. Tout ce que nous voyons danns *Tite-Live*, dans *Plutarque*, dans *Ciceron*, dans *Suétone*, nous représente les Romains comme des hommes hautains par leurs sentimens, mais simples, naturels & modestes dans leurs paroles. Ils n'ont aucune ressemblance avec les Héros boufis & empesés de nos Romans. Un

grand homme ne déclame point en Comédien : il parle en termes forts & précis dans une conversation. Il ne dit rien de bas : mais il ne dit rien de façonné & de fastueux.

Ne quicumque Deus, quicumque adhibebitur Heros,
Regali conspectus in auro nuper & ostro,
Migret in obscuras humili sermone tabernas,
Aut dum vitat humum, nubes & inania captet,
Ut festis, &c.

Horat. Art. Poët. vers. 227. & seqq.

La noblesse du genre tragique ne doit point empêcher que les Héros mêmes ne parlent avec simplicité, à proportion de la nature des choses dont ils s'entretiennent.

Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri.

CRITIQUE

CRITIQUE
D'UN AMI ANONYME
SUR LE CATON.

JE DOIS ſçavoir bon gré, de même que tous ceux de notre Nation qui profitent de l'avantage que l'on tire du progrès de notre Poëſie, au ſieur *Gottsched*, qui nous a frayé le chemin de la Poëſie tragique. Si je voulois lui donner les louanges qu'il mérite, je n'aurois pas aſſez de talens pour remplir la matiére ; mais quelque ſurpris que je ſois de ſes perfections (que je ſuis contraint de paſſer ſous ſilence) je ne puis m'empêcher d'avouer que j'ai apperçû quelque choſe dans ſon *Caton*, que je regarde pourtant comme de petites imperfections.

L'AUTEUR qui a ſi fort blâmé les ſcénes vuides dans le *Caton* Anglois, a fait de ſon mieux pour ne pas tomber dans ce défaut ; l'expédient dont il ſe ſert pour l'éviter

eſt celui d'annoncer le perſonnage qui arrive : *Caton vient* : *celui-ci paroît*, &c. Dans les quatre premiers Actes il y a deux & trois Scénes par Acte, dont il ſe tire d'affaire par cette formule ordinaire que je n'aime point, & qui, ſelon moi, ne répare pas l'inconvénient de la Scéne vuide.

COMME il eſt néceſſaire, ſuivant les régles, d'annoncer aux Spectateurs les caractéres des premiers Héros de la Tragédie ; notre Poëte fait qu'Arſéne peint à Phénice le caractére de Caton parfaitement bien, & tel qu'il eſt ; mais parce que cela arrive dans le tems que Caton entre ſur la Scéne, & que l'entretien, que ces deux femmes ont enſemble ſur ſon ſujet, dure encore aſſez long-tems : il ne me paroît pas vraiſemblable que Caton n'en ait rien entendu, ce qu'il pouvoit éviter, en ne le faiſant pas entrer ſi-tôt.

IL m'a paru, auſſi bien qu'à deux de mes amis, que Céſar, ſuivant qu'il eſt caractériſé dans cette Tragédie, eſt plus raiſonnable que Caton ; on blâme Caton de ce qu'il rejette tout avec tant d'opiniâtreté, & qui ſe préſente à Céſar (qui nous eſt expoſé ſi poli

dans

dans ses manieres) avec des façons si dures, qu'elles tiennent de la grossiéreté : par exemple, dans la troisiéme scéne du quatriéme acte César demande à Caton *ce que souhaite le Senat Romain d'Utique*, & Caton répond : *Qu'il t'arrive ce dont tu le menaces* : c'est-à-dire, *ta ruine, ta défaite & ta mort enfin.* Quelques Etrangers on dit qu'il ne seroit pas surprenant que César perdît patience.

POUR ce qui est d'avoir représenté César & Caton également grands, ce qui suit, & qui est de la même scéne, en peut servir de preuve. Il me semble que par les sentimens de l'un & de l'autre de ces deux personnages, on peut dire de César & de Caton ce que l'on a dit en France d'Alexandre & de Porus de *Racine. César est trop grand pour Caton, ou Caton ne l'est pas assez pour César, & l'un & l'autre ne connoissent pas la véritable grandeur.* Car César cherche trop à dominer, & Caton est trop opiniâtre dans ses sentimens.

PHARNACE & Portius se servent quelquefois d'expressions fort triviales : j'ai encore remarqué que Portius, dont le caractére d'ailleurs

d'ailleurs eſt bien ſoutenu, dit quelque choſe dans la derniere ſcéne qu'il ne devroit pas dire. Il veut que le corps mort de ſon pere ſoit preſenté à Céſar, afin qu'il en ait pitié; il faut donc qu'il ait oublié les avis de ſon pere mourant : *Mais tu ne prieras ton ennemi d'aucune grace, & tu ne négligeras jamais rien pour la liberté de Rome.* Je crois qu'il auroit mieux valu faire dire au fils de Caton tout ce qui auroit pû encourager le reſte de ſes amis, pour profiter de la nouvelle que l'on débitoit de Pompée, & qu'il eût promis, en cas de malheur, d'imiter ſon pere en mourant, plûtôt que de les abandonner.

L'AUTEUR du *Caton* Allemand critique l'Anglois, en ce que les Acteurs entrent & ſortent de la ſcéne ſans que l'on ſçache pourquoi; mais il me ſemble qu'il eſt tombé lui-même dans cette faute, du moins une fois. Dans l'acte ſecond, ſcéne cinquiéme Portius eſt ſur le Théâtre avec Arſéne, qu'il entretient avec empreſſement en lui diſant : « Prin-» ceſſe, ne vous mettez point en peine de » votre ſûreté : quand vous péririez tous, » Portius eſt pour vous. Suivez les traces de

» votre

» votre pere pour protéger l'innocence : com-
» mandez, mon fer brillera pour votre défen-
» se. » A ces mots Arséne tourne le dos au défenseur de sa liberté, & s'en va sans lui rien répondre. Je n'ai jamais pû m'accommoder de ce congé muet qu'elle prend de lui.

ENFIN il me paroît que Caton dans un endroit s'écarte un peu de son caractére : dans la scéne troisiéme du premier acte, en recevant la nouvelle que sa fille vit encore, il éclate en ces expressions : *Comment ? Quoi ? Mon enfant en vie ? Que dites-vous ?* Ce n'est pas là ce Caton qui en voyant le cadavre de son fils est si tranquile, que l'on diroit qu'il est plûtôt joyeux que chagrin.

POUR ce qui est des vers, le *vous* prend souvent la place du *toi*, mais je me souviens d'avoir lû dans un écrit du même M. *Gottsched* que dans des dialogues, en prose même, on doit plûtôt se servir du *toi* des Latins, que parler au pluriel, comme les Allemans & les François font aujourd'hui, comme si l'on s'adressoit à une douzaine de personnes. Ainsi je crois qu'il auroit pû, en suivant son opinion, se servir toujours du *toi*, d'autant

d'autant plus que ce ſont des Romains qui parlent enſemble.

VOILA le peu que j'ai remarqué en parcourant le *Caton*, qui d'ailleurs eſt excellent, & cela ſans faire tort aux belles qualités de ſon Auteur, &c.

REPONSE DE L'AUTEUR
aux Critiques ci-dessus.

CETTE Tragédie a eu bien du bonheur de tomber entre les mains de connoisseurs si habiles, & encore davantage d'en avoir été en quelque façon applaudie. Je ne dois donc pas regretter la peine d'y avoir travaillé, & je suis infiniment obligé à la personne qui a eu la complaisance de me communiquer ses pensées & celles de ses amis.

JE n'ai jamais crû qu'un Poëme épique, ou dramatique pût être exempt de quelque faute. L'imperfection de l'homme à peine le permet-elle dans les moindres Piéces de Poësie, ainsi on ne doit point s'en flatter dans les Ouvrages d'une grande étendue. *Homere*, qui cependant a fait un chef d'œuvre dans son Iliade & dans son Odyssée, de l'avis des plus sçavans Critiques, & qui généralement a été admiré d'*Horace*, *Homere*, dis-je, doit supporter que ce même *Horace* avoue qu'il s'endort

s'endort quelquefois; quoique par le vers qui ſuit il le défende,

Verum opere in longo fas eſt obrepere ſomnum.
De Arte Poët.

Il a même remarqué auparavant qu'il y a des fautes auſquelles un Poëte ne veut point prendre garde, lorſqu'il a bien réuſſi dans la plus grande partie de ſon Ouvrage:

Sunt delicta tamen, quibus ignoviſſe velimus;
Nam neque chorda ſonum, &c.

Voilà ce que mon ſçavant Ariſtarque a ſûrement eu en vûe, lorſqu'il a daigné honorer mon *Caton* de ſes remarques; car je ſuis perſuadé que par trop de bonté pour cet Eſſai tragique, il a paſſé ſur des fautes plus conſidérables. Si je prens le parti de répondre à ſes ſçavantes critiques, ce n'eſt certainement pas en vûe de me purger entiérement, ni de faire paſſer pour des beautés tout ce qu'il a critiqué. Non, l'amour propre n'a pas encore fait une ſi grande bréche dans mon eſprit; je ſçais que je ſuis capable plus qu'un autre de faire des fautes, & j'avouerai ſincérement

rement que je ſuis convaincu de cette vérité. Il me ſera permis cependant de dire quelque choſe pour ma juſtification, & d'y ajouter en paſſant quelques réflexions qui puiſſent contribuer à donner du goût pour la Poëſie de Théâtre.

LE premier reproche qu'on me fait n'eſt pas ſi mal fondé, car on peut aiſément connoître une faute dans quelques-uns, & y tomber cependant ſoi-même. *Horace* dit :

In vitium ducit culpæ fuga, ſi caret arte.

J'avoue d'avoir trop répété cette liaiſon de ſcéne, *je vois venir* : *il paroît*, &c. & c'eſt cette répétition trop fréquente qui eſt une faute, car la choſe en elle-même ne l'eſt pas. Lorſque deux Acteurs ſont ſur le Théâtre, & que l'un des deux en voyant venir le troiſiéme dit : *Je vois celui-ci*, ou *celle-là que j'attens*, ou *celui qui ne doit point entendre ce que nous diſons*, ce n'eſt pas une faute. Je puis le prouver par l'exemple d'un grand nombre des meilleurs Poëtes tragiques. *Pierre Corneille* dans ſon *Cid*, au troiſiéme acte, ſcéne premiere, fait dire à Elvire

qui

POUR m'en défendre je pourrois bien en appeller à *Deſchamps* qui a fait la même choſe dans ſon *Caton* ; mais cela ne me ſerviroit de rien, & l'on pourroit me répondre que je ne devois pas ſuivre en aveugle les égaremens de mon original. Il faut donc que je me défende par des principes, & que je prouve que dans ma Tragédie Caton eſt beaucoup plus grand que Céſar ; & que ſi celui-ci paroît auſſi grand que l'autre, ſe grandeur cependant ne ſert qu'à élever davantage celle de Caton.

IL faut pour cela établir d'avance que la veritable grandeur d'un Héros conſiſte dans l'amour de la Patrie, & dans une vertueuſe magnanimité : & que l'ambition de dominer, & la tyrannie déguiſée ſous le voile d'une vertu ſimulée, ne ſçauroit être une véritable grandeur. Par exemple, Marc-Auréle Antonin eſt forcé de faire la guerre pour le bonheur & pour la ſûreté de l'Empire : il n'a point d'argent, & plûtôt qu'impoſer un tribut aux Romains, il expoſe à une vente publique ſes meubles les plus précieux : il regarde ſans peine les Senateurs & les Bourgeois faire

faire parade des magnificences de ſon Palais impérial, pourvû qu'il puiſſe repouſſer l'ennemi ſans appauvrir le peuple ; il donne la vie à Caſſius mutiné contre lui, & prie le Sénat pour ſa femme & pour ſes enfans. Neron au contraire eſt d'une magnificence qui paſſe les bornes : il divertit la ville par des Spectacles ſuperbes, mais c'eſt avec l'argent des Citoyens & du Peuple, & avec les dépouilles des exilés & des proſcrits ; il ne veut pas ſigner les jugemens de mort, il eſt vrai, mais il voudroit que le Sénat & le Peuple Romain n'eût qu'une tête pour la couper d'un ſeul coup. Il n'y a point d'homme qui ne préfére la pauvreté de Marc-Auréle à la magnificence de Neron, & la priere de celui-là pour ſes ennemis, à la pitié de l'autre pour les coupables.

LES mêmes circonſtances ſe trouvent dans Caton & dans Céſar. Caton eſt malheureux, mais d'autant plus grand ; Céſar éblouit par une clémence politique, mais ce n'eſt qu'une vertu ſimulée, un déſir de vengeance & une envie de dominer : la grace qu'il offre n'eſt qu'un piége pour ſubjuguer des eſprits op-

posés à ses intentions. Caton au contraire ne veut rien pour lui, mais tout pour Rome, & s'il ne peut la voir libre, il aime mieux mourir. César lui offre des graces, mais il n'en veut accepter d'autres que la liberté de sa Patrie. César ne veut pas la lui accorder: Caton ne peut pas l'obtenir par la force, & c'est ce qui le détermine à la mort.

LA vertu malheureuse n'est-elle pas infiniment plus grande, que le bonheur de la vertu apparente de César ? Caton est opiniâtre, il est vrai, mais le Héros de la Tragédie ne doit-il pas avoir quelque défaut qui modére la compassion ? Voilà ce qu'*Aristote* nous apprend : Œdipe n'a-t-il pas été en quelque sorte la cause de son malheur par sa promptitude trop ardente, lorsqu'il tua son pere, quoique sans le connoître ? N'est-ce pas l'emportement & la fureur d'Oreste qui ont été la cause de l'assassinat de sa mere, source de tous ses malheurs ? Phédre n'est-elle pas coupable de sa mort, ayant découvert à sa Confidente, & même en présence du Chœur, son amour pour Hippolyte ? Il faut donc que dans le malheur de Caton il

y ait auſſi de ſa faute : & dans les circonſtances où il ſe trouve, cela ne peut arriver que par ſon opiniâtreté, qui ſemble lui venir de la Philoſophie Stoïque, & peut être en grande partie de ſon naturel ; mais avec tout cela la compaſſion ne perd point ſes droits. Il eſt ſi vertueux, ſi déſintéreſſé, ſi zélé pour le bien de ſa Patrie, ſi ferme dans le malheur, ſi magnanime, ſi intégre, qu'on ne peut pas s'empêcher de l'admirer, de l'aimer, & d'en avoir compaſſion en le voyant périr. Si Caton eût été ſans défaut & parfait, les Spectateurs ſe ſeroient révoltés en le voyant malheureux.

ON m'oppoſe la façon de m'exprimer & de penſer, que l'on prétend être trop baſſe & point convenable aux perſonnages que je fais parler. Cette obſervation eſt véritablement importante, & je ne ſçais ſi je pourrai bien m'en juſtifier. La commune opinion eſt que le ſtile de la Tragédie doit être le plus élevé & le plus ſublime ; mais je ne ſçais pas ſi ceux qui penſent ainſi n'ont pas établi cette maxime, en liſant les Tragédies de *Séneque*, qui eſt toujours ſi enflé ſur des

choſes les plus communes, qu'il ſort du naturel & du vraiſemblable. Le ſtile de *Séneque* a déja été ſi critiqué par les plus ſçavans Poëtes, que l'on devroit bien plûtôt prendre pour modéles les Auteurs tragiques de la Gréce, qui ont employé des expreſſions nobles & ſans artifice, & non pas des penſées enflées & bruyantes.

LES Poëtes François modernes ont été critiqués aſſez vivement ſur cet article par *Riccoboni* dans ſa *Diſſertation ſur la Tragédie moderne*, & par un autre Ecrivain Italien anonyme dans le *Paragone della Poeſia tragica*: comme auſſi par le ſieur *Bacelli* dans la Préface de la *Mérope* de *Maffei*. Que ces trois Etrangers ayent critiqué les Poëtes tragiques François, cela ne me paroît pas extraordinaire; mais que l'on examine les ſentimens de M. *Fenelon* ſur la Poëſie tragique, que j'ai ajoutés à la fin de ma Tragédie, & l'on trouvera qu'entre autres choſes il leur reproche cette faute. Le P. *Brumoy* dans ſon Théâtre des Grecs en fait autant en pluſieurs endroits; mais *Horace* l'avoit fait long-tems auparavant lorſqu'il dit:

Et

Et tragicus plerumque dolet, &c.

Voilà comme le Poëte tragique doit faire parler *Téléphe* : d'un ſtile ſimple. Lorſqu'il l'expoſe comme un Prince proſcrit & malheureux : il doit rejetter loin de lui la ſublimité du langage, & toute enflure dans les penſées & dans les mots, s'il veut porter le Spectateur à la compaſſion C'eſt ce que *Sénéque* n'a pas crû, & c'eſt à quoi *Lohenſtein* (1) n'a pas pris garde.

La véritable régle du ſtile tragique n'eſt que la vraiſemblance, & le devoir indiſpenſable du Poëte eſt de s'en tenir au naturel. *Horace* dit :

Reſpicere exemplar vitæ morumque jubebo.
Doctum imitatorem, & veras hinc ducere voces.

Comment l'aurois-je ſuivi, cette régle, ſi j'avois fait parler le jeune Portius comme Caton ? ou Pharnace, eſprit bas, rampant & malitieux ? ou comme Céſar ? Ne faut-il pas que la différence de leur caractére ſe manifeſte dans leurs paroles ? Les perſonnages

(1) Excellent Poëte Allemand de la premiere réforme.

de

de la Tragédie ne ſont point des Poëtes ſi riches en imaginations d'eſprit, qui puiſſent parler & penſer avec l'artifice de *Sénéque* & de *Lohenſtein* que tout le monde déſaprouve. Ce ſont des hommes, qui ſuivant la condition de leur état, de leur âge, de leur ſexe, de leur fortune & de leur caractére, font uſage d'un langage qui leur eſt convenable, il faut donc ſelon *Horace*:

. . . . . *Ne forte ſeniles*
Mandentur juveni partes, pueroque viriles;
Semper in adjunctis ævoque morabitur aptis.

CELA peut ſuffire, je crois, pour répondre au premier point de critique ſur cet article. Quant aux expreſſions de Portius & de Pharnace que l'on a jugé trop baſſes, je répons, à l'égard de la derniere ſcéne où Portius ne ſe reſſemble plus, puiſqu'il a oublié ſon premier courage, & veut faire porter le corps de ſon pere à Céſar, lorſqu'il dit:

« VENEZ, portez le corps mort à la préſence de Céſar: que ſçait-on ſi la dureté » de ſon cœur ne s'amolira point voyant ce » *Héros noyé dans ſon ſang.* » En effet Portius

tius n'eſt plus ſemblable à lui-même, mais il ne pouvoit pas l'être, étant un jeune homme, & ſur tout dans une pareille circonſtance. Car ſi je l'avois fait tel que l'on dépeint ſon pere, comment auroit-il reſſemblé à un jeune homme? Pour faire cela il auroit fallu que je ne ſçuſſe ce qu'*Horace* nous dit en nous traçant le caractére de la jeuneſſe. Il nous a peint en un ſeul vers la férocité, le tumulte des paſſions & l'inconſtance,

Sublimis, cupidiſque & amata relinquere pernix.

Portius fait connoître à merveille ces trois qualités. Il eſt fier pendant que ſon pere vit encore, & qu'il peut compter ſur ſon appui; c'eſt pour cette raiſon qu'il s'oppoſe à Pharnace avec tant de chaleur & de fermeté : il eſt furieux dans la paſſion pour l'amour d'Arſéne, & il eſt inconſtant à la fin : car après avoir répondu avec fermeté aux inſtructions que ſon pere lui donne, qu'il ne manquera jamais de ſuivre le genre de vie qu'il lui preſcrit : il quitte cependant à la fin un deſſein ſi louable, & la mort de ſon pere l'ayant conſterné, il aime mieux gagner Céſar par

la

la douceur. Et voilà le vrai caractére d'un jeune homme, tel que la nature & l'expérience nous les font connoître.

ON me critique d'avoir fait la faute que j'ai reproché à *Addiſſon*, en faiſant dans la troiſiéme ſcéne du ſecond Acte partir Arſéne ſans répondre à Portius, qui lui promet d'être ſon défenſeur contre Pharnace. Qu'y a-t-il de ſi étonnant à cela, ſur-tout lorſqu'on voit arriver Pharnace, qui eſt le prétendu meurtrier de ſon frere, qui l'importune d'un amour qu'elle n'approuve point, & qu'elle fuit autant qu'elle peut?

J'AI altéré le caractére de Caton, me reproche-t-il encore; & mon Critique penſe que c'eſt à l'endroit où Caton ſe réjouit de la vie de ſa fille qu'il croyoit morte: on dit que Caton n'en devoit pas être émû au point d'en être tranſporté, ce qui paroît par la demande quatre fois réïtérée qu'il en fait. Mais je demande ſi Caton, malgré toute ſa Philoſophie, n'eſt pas toujours homme? Les Stoïques diſoient bien que la tendreſſe d'un pere ne s'étouffe pas tout-à-fait. L'Empereur Marc-Auréle verſa des larmes à la mort d'un

de

de ſes maîtres ; & parce que ſes Courtiſans lui demanderent ſi cela convenoit à un Céſar auſſi bien qu'à un Philoſophe, il leur répondit : *Permettez-moi, je vous prie, d'être homme auſſi pour une fois.* Pourquoi donc Caton n'en devroit-il pas avoir la permiſſion ? Les Stoïques ſe préparoient pour s'oppoſer aux événemens les plus funeſtes ; & c'eſt en partie pour cela, & en partie parce que ſon fils Marcus étoit mort glorieuſement, qu'il en reçoit tranquillement la nouvelle, & même avec une eſpéce de plaiſir : mais toute la Philoſophie ne ſçauroit ſe prévenir pour qu'un pere reçoive tranquillement la nouvelle de la vie d'une fille qu'il avoit crû morte ; & en pareil cas on doit permettre à Caton de devenir homme pour quelques inſtans.

Au reſte, ſi j'avois fait tutoyer les uns & les autres des perſonnages de ma Tragédie, j'ai crû que nos Allemans en auroient été bleſſés. En effet, ſi nous entendions un inférieur dire : *Quant à toi, mon Prince*, &c. ou le fils à ſon pere : *Je te dirai, mon pere*, &c. nous ne le ſouffririons pas, & c'eſt ce qui

qui m'a fait chercher un milieu convenable ; en me ſervant alternativement, & ſelon le cas, du *vous* & du *toi*. Cependant, je l'avoue, j'aurois mieux fait, ſi je m'étois toujours ſervi de ce dernier. Si dans la ſuite je faiſois une Tragédie, je me ferois une régle de m'en ſervir, comme auſſi d'y expoſer la noble ſimplicité des anciennes mœurs, au moins pour la faire admirer ſur la ſcéne : d'autres perfectionneront ce que j'ai ſi foiblement entamé,

. . . . . Fungar vice cotis, acutum
Reddere quæ ferrum valet, exors ipſa ſecandi.

IL y a auſſi une addition des reponſes de l'Auteur à une Critique qui lui a été faite après l'impreſſion de ſa Lettre : il ſe défend à merveille de ce qu'on lui avoit reproché de ne pas avoir fait mourir Caton tout-à-fait comme l'Hiſtoire nous l'apprend : on auroit voulu qu'il ſe déchirât les entrailles, & notre Poëte par de bonnes raiſons fait ſentir l'impoſſibilité de le faire même en récit

AU reſte je me flatte d'avoir bien jugé au commencement, lorſque j'ai dit que l'on pouvoit

pouvoit tirer quelque avantage des réflexions de M. *Gottſched*, qui me paroiſſent fort ſolides ; quant au Public, s'il ne faiſoit qu'apprendre qu'en Allemagne on penſe auſſi juſte qu'ailleurs, & que le Théâtre & les régles ne leur ſont point étrangéres, il me paroît qu'il n'y aura rien perdu.

J'AI crû que le Public pourroit ſouhaiter de ſçavoir le nombre & la qualité des Piéces de Théâtre d'*Hannsſachs*, premier Poëte dramatique Allemand ; & de même que l'on pourroit être curieux de connoître les Drames des Poëtes Germaniques de la premiere réforme, *Opitz*, *Gryphius* & *Lohenſtein*, dont j'ai parlé.

TRAGEDIES ET COMEDIES d'HANNSSACHS (1), depuis 1516 juſqu'à 1558.

Adam & Eve.
Virginie.
Giſmunde.
Abſalon.
Caron de *Lucien.*
Les ſix Athlétes.
Jocaſte.
Les deux Chevaliers de Bourgogne.
La fauſſe Impératrice.
L'Imperatrice innocente.
L'Eliſabeth.
Les Enfans inégaux d'Eve.
Jacob & Eſaü.
Eſther.
Tobie.
Le Meſſias.
Griſelde.
Palidis.

(1) Ce Poëte eſt mort l'an 1567, âgé de 81 ans : ſes Ouvrages ont été imprimés à Nurimberg, l'an 1570.

L'Avare

L'Avare & le Libéral.
L'Enfant Prodigue.
Junon & Jupiter.
Job.
Judith.
Jugement de Salomon.
Le Riche mourant.
Stultitia Eraſmi.
Judicium Paridis.
Menechmes de *Plaute.*
Henno.
Les demi Amis.
La Reine de France.
L'Imperatrice exilée.
Mutius Scevola.
Olivier & Artus.
Le Chevalier Galmi.
La Bianceffora.
La Violanta.

PIECES DE THEATRE
DE MARTIN OPITZ.

Daphné.
Antigone de *Sophocle.*
Les Trojannes de *Séneque.*
Judith.

PIECES DE THEATRE
D'ANDRE' GRYPHIUS.

TRAGEDIES.

Léon d'Armenie.
Catherine de Georgie.
Cardenio & Celinde.
Charles Stuart.
La mort de Papinian.
La Mere conſtante.
Les Gibeonites.

COMEDIES.

La Nourrice.
Le Berger errant.
Piaſte.

FARCES

FARCES.

Petez Squens.
Horribilicribrifax.

PIECES DE THEATRE DE LOHENSTEIN.

Cleopatra.
Sophonisbe.
Ibrahim Baſſa.
Agrippina.
Epicharis.

FIN.

TABLE
DES MATIERES.

THEATRE ITALIEN.

ESPECE de Comédie qui succéda immédiatement à la Latine. *pag.* 2
Comédie écrite. *idem & suiv.*
Représentations sacrées. 5 *& suiv.*
Epoque incertaine de leur commencement. 7 *& suiv.*
Conjectures sur cette matiere. 10 *& suiv.*
Tems où les Représentations saintes ont fini en Italie. 15
Conjectures faites à propos de cela. 16
Poësie établie en Italie. 17
Poëtes dramatiques des premiers tems en Italie. 19
Théâtres & Spectateurs. 20
Saisons des Spectacles dans les villes d'Italie. 21
Magnificence des Théâtres en Italie. 22
Ce que l'on paye pour entrer au Spectacle. *idem.*
Usages de la ville de Venise pour les Théâtres. 23 *& suiv.*
Bon Théâtre en Italie. 25
Corruption des Belles-Lettres en Italie, & sur-tout du Théâtre. *idem.*
Réforme du Théâtre, & comment le bon goût a été rétabli en Italie. 26
Stérilité du Théâtre Italien. 27
Poëtes dramatiques depuis la Réforme. 28
Poëtes dramatiques du bon siécle, & depuis la décadence. 29
Nombre des Piéces dramatiques en Italie. 30
Impossibilité de les compter au juste. 31
Comédie jouée à l'impromptu. 32
Supposition des Ecrivains Etrangers sur cet article. *idem.*
Qualité des Comédiens Italiens mercénaires. 34
Opera Italien. 37
Son origine. 38
Intermédes en Musique. *idem.*
Opera représenté à Venise devant Henri III. 40
Commencement des Opera publics à Venise. *idem & suiv.*
Magnificence des Opera de

Veniſe. 42 *& ſuiv.*
Muſique Italienne. 46 *& ſuiv.*
Ses variations. *idem.*
Muſiciens Italiens. 48 *& ſuiv.*
Ce que l'on donnoit autrefois aux Muſiciens, & ce que l'on donne préſentement. 51
Décadence des Opera à Veniſe, & d'où elle provient. 52
Ce que l'on paye pour entrer. *idem.*
Nombre des Opera. 53
Poëtes Lyriques. 54

THEATRE ESPAGNOL.

Antiquité du Théâtre Eſpagnol. 57
Forme des premieres Piéces de ce Théâtre. *idem.*
Motif qui les occaſionnoit. 58
Epoque incertaine de ces Piéces plus réguliéres. 59
Premiers Auteurs qui ont fixé la forme de leur Comédie. 60
Conſtruction ſinguliére de leurs Salles. *idem & ſuiv.*
Preuves de l'Antiquité de leur Théâtre. 63
Ce que les autres Nations en ont pris. *idem.*
Différens payemens pour l'entrée du Spectacle. 64
Décoration & habillemens. 65
Magnificence introduite dans les Comédies en Muſique. *idem.*
Théâtres particuliers. *idem.*
Poëtes dramatiques. *idem & ſuiv.*
Prodigieuſe quantité de Poëmes dramatiques Eſpagnols. 66
Dénombrement des Ouvrages de quelques Auteurs. *idem.*
Forme ſinguliere des Piéces ſaintes. 68
Petit extrait d'une de ces Piéces. 69 *& ſuiv.*
Prologues ſinguliers qui précédent ces ſortes de Piéces. 72
Auteurs anonymes. 73
Théâtre Eſpagnol ſource d'imitations & de traductions pour toutes les Nations de l'Europe. 75
Régles du Théâtre négligées en Eſpagne, & pourquoi. 76
Auteurs dramatiques vivans de grande réputation. 77
Méthode d'imprimer les Ouvrages de Théâtre en Eſpagne. *idem.*
Police du Théâtre Eſpagnol. 78
Déclamation. 79
Comique de leur Théâtre. 80
Conjecture ſur cet article. 81
Concluſion ſur ce Théâtre. 82

THEATRE FRANÇOIS.

Commencemens du Théâtre François plus évidens que des Théâtres précédens. 84
Ouvrage ſur cette matiere d'un Ecrivain moderne examiné. 85 *& ſuiv.*
Tragédies & Comédies du tems des *Troubadours* rejettées. 87 *& ſuiv.*
Epoque du Théâtre François fixée

fixée. 91
Représentations saintes & morales du tems de Philippe le Bel, rejettées. 92
Exemples qui servent de preuves. 93 & *suiv.*
Simplicité des premieres Représentations de S. Maur, qui servent aussi de preuve. 97
Origine de la Comédie en France très-ancienne. 99
Conciles qui en ont interrompu les progrès. *idem.*
Origine assûrée de la déclamation tragique. 101
Hôpital de la Trinité érigé en Théâtre. 102
Hôtel de Bourgogne. 104
Représentations saintes interdites. *idem.*
Pierre remarquable. 105
Les Confreres de la Passion quittent l'art de représenter. 106
Troupe de Comédiens profanes qui ouvrent pour la premiere fois l'Hôtel de Bourgogne. *idem.*
Premieres Piéces données à l'Hôtel de Bourgogne, inconnues. 107
Jodelle établi comme le premier Auteur tragique, quoiqu'il ne le soit point, & pourquoi. *idem.*
Observation sur l'établissement des Spectacles à Paris. *idem & suiv.*
Tragédies & Comédies qui ont précédé l'Hôtel de Bourgogne. *idem & suiv.*
Remarque d'un Ecrivain Italien. 114 & *suiv.*
Traduction des Comédies & des Tragédies Italiennes long-tems avant *Corneille.* 119
Correction du Théâtre par *Pierre Corneille.* 121
Le mauvais goût subsiste pour quelque tems. *idem.*
Bon goût confirmé par *Racine.* 122
Comédie réformée par *Moliére.* *idem.*
Poëtes & Piéces du Théâtre François. 124
Paralléle des Piéces Italiennes avec les Françoises. 125
Acteurs tragiques masqués sur le Théâtre François. 126
Farceurs de l'Hôtel de Bourgogne. 127
Opinion sur l'excellence de ces Farceurs. *idem.*
Masques abolis sur le Théâtre François. 128
Habits du Théâtre François. *idem & suiv.*
Police du Théâtre. 130
Construction des Salles. *idem.*
Parterre de France. 132
Heure des Spectacles qui a varié suivant les tems. 133
Ordonnance pour le payement des Spectacles. 134
Arrangement pour la différence des places. 135
Places les plus honorables au Spectacle. 136
Opera. 138
Magnificence de ce Théâtre. 140
Nombre des Opera depuis son commencent. *idem.*
Danses à l'Opera. 141
Sentimens partagés sur cet article. *idem.*
Danse Françoise recherchée

par toute l'Europe. 142
Sentiment des Italiens sur la Danse de leur pays. *idem.*
Paralléle des trois Théâtres Italien, Espagnol & François. 144 *& suiv.*

THEATRE ANGLOIS.

Source du Théâtre en Angleterre, la même que celle des autres Nations. 151
Farceurs punis à Londres. *idem.*
Représentations saintes. 152
Les Représentations saintes données à Londres publiquement, & en payant, ont précédé celles que l'on donna en France à Saint Maur. 154
Piéce profane qu'on dit la premiere. 155
Premiere Tragédie. 156 *& suiv.*
Guillaume *Shaskpear* Poëte tragique Anglois. 158
Ordonnance du Roy d'Angleterre en faveur des Comédiens. 160
Réflexions sur cette Ordonnance. *idem & suiv.*
Forme de la Tragédie Angloise. 162
Les Piéces de Théâtre dénotent le caractére des Nations. 163
Terreur de la Tragédie Angloise. 164 *& suiv.*
Opinion sur cet article. 165
Comédie Angloise chargée d'incidens. 166
Pour quelle raison. 168
Véritable terreur de la Tragédie. *idem.*
Terreur des Tragédies Françoises. *idem.*
Quelle esperance on peut avoir d'une réforme dans le Théâtre Anglois. 169 *& suiv.*
Construction de leurs Salles. 171
Payement des Spectacles. 172
Naturel des Acteurs Anglois. 173 *& suiv.*
Réflexions sur les beautés des Tragédies Angloises. 177

THEATRE FLAMAND & Hollandois.

Un seul & même Théâtre. 179
Commencement du Théâtre Flamand par la représentation des Mystéres. *idem.*
Cessation du Théâtre Flamand. 180
Représentation de la Passion seule qui subsiste encore. *idem.*
Le Théâtre a continué en Hollande. 181
Origine du Théâtre Hollandois. 182
Description des *Chambres* ou *Assemblées des Rhéteurs* ou *Poëtes*. *idem.*
Leurs usages. 183
La plus ancienne Piéce du Théâtre Hollandois. 184
Singularité de leur ancien Théâtre. 185
Réforme du Théâtre Hollandois. 187
Anciennes Piéces comme consacrées par un long usage. *idem.*
Premier Poëte qui a écrit avec quelque

quelque régularité pour le Théâtre Hollandois. 188
Le même Poëte annobli par Louis XIII. & fait Chevalier de S. Michel. *idem.*
Vondel Poëte tragique Hollandois, combien eſtimé. *idem.*
Théâtre Hollandois moderne, imitateur du Théâtre François. 189
Leur Poëſie dramatique à l'imitation du vers alexandrin. 190
Excellence des Rimes de cette Langue. *idem.*
Réflexions ſur ces Rimes à l'égard de la Rime feminine Hollandoiſe. 191 *& ſuiv.*
Autre réforme du Théâtre Hollandois. 194
Acteurs & Actrices eſtimés. 195
Leurs qualités & profeſſions, hors celle de Comédiens. 196
Singularité des mœurs des Actrices. *idem.*
Forme de leurs Salles de Repréſentation. *idem.*
Ce que l'on paye à l'entrée. 197
Contenance des Spectatenrs. *idem & ſuiv.*
Magnificence des Décorations. 198
Societés poëtiques. *idem.*
Leurs Deviſes & leurs Ouvrages. 199
Catalogue cité des Piéces de ce Théâtre. *idem.*
Principaux Acteurs. 200

THEATRE GERMANIQUE.

L'établiſſement du Théâtre Germanique le dernier de tous. 201
Poëtes de cette Nation, combien ils y ſont anciens. *idem.*
Phonaſques, ou *Chantres*, d'où l'on tire l'origine du Théâtre. 202
Spectacles en Allemagne, de quel tems. 203
Premier Poëte dramatique. 204
Qualité de ſes Ouvrages. *idem.*
Intention de quelques-uns très-profitable. *idem.*
Epoque du tems que les Hollandois ont porté la Comedie & la Tragédie en Allemagne. 205 *& ſuiv.*
Troupe de Comédiens Allemans. *idem.*
Réforme du goût Hollandois. 206
Comédies Allemandes jouées à l'impromptu. 207
Mélange bizarre du Théâtre Germanique. *idem.*
Remarque ſur la Comédie à l'impromptu des Allemans. *idem & ſuiv.*
Qualité des premiers Comédiens Allemans. 208
Terreur dans la Tragédie imitée des Hollandois. 209
Comment la réforme du Théâtre arriva. 210
Habiles Poëtes dramatiques Allemans. *idem.*
Traductions ſur leur Théâtre. 211
Comédiens Poëtes. 212
Méthode ſinguliére pour la rétribution des Piéces nouvelles. *idem & ſuiv*
Repréſentations des Myſtéres. 214 *& ſuiv.*

Salle.

Salles à l'Italienne. 215
Opera d'Hambourg. *idem & suiv.*
Combien de Troupes de Comédiens il y a en Allemagne. 216
Opinion sur tous les Théâtres en général. 217
Ordonnance de Louis XIV. pour obvier au scandale. *idem.*
Ordonnance du Gouvernement de Rome pour la même fin. 218

EXTRAIT de L'ALLEMAND.

Titre & Préface d'une Tragédie Allemande. 221 *& suiv.*
Extrait de la Tragédie. 239 *& suiv.*
Sentimens de M. *Fénelon*, &c. 265 *& suiv.*
Critique de cette Tragédie. 279 *& suiv.*
Réponse. 285. *& suiv.*
Réflexions sur cela. 298 *& suiv.*

Fin de la Table des Matieres.

APPROBATION.

J'Ai lû par l'ordre de Monseigneur le Chancelier un Manuscrit qui a pour titre : *Réflexions Historiques & Critiques sur les différens Théâtres de l'Europe.* J'y ai trouvé des Recherches curieuses, & je crois que le Public en verra l'impression avec plaisir. Fait à Paris ce 5 Janvier 1738.

DANCHET.

PRIVILE'GE DU ROY.

LOUIS PAR LA GRACE DE DIEU, ROY DE FRANCE ET DE NAVARRE : A nos amez & féaux Conseillers les Gens tenans nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand Conseil, Prévôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Justiciers qu'il appartiendra, SALUT. Notre cher & bien amé le sieur RICCOBONI Nous ayant fait remontrer qu'il souhaiteroit faire imprimer, & donner au Public des *Réflexions Historiques & Critiques sur les différens Théâtres de l'Europe ; Pensées sur la Déclamation*, & autres Oeuvres dudit sieur RICCOBONI, s'il Nous plaisoit lui accorder nos Lettres de Privilege sur ce nécessaires, offrant pour cet effet de les faire imprimer en bon papier & beaux caracteres, suivant la feuille imprimée & attachée pour modele sous le contresçel des Presentes. A CES CAUSES voulant traiter favorablement ledit sieur Exposant, Nous lui avons permis, & permettons par ces Présentes, de faire imprimer lesdits Ouvrages ci-dessus spécifiés, en un ou plusieurs volumes, conjointement ou séparément, & autant de fois que bon lui semblera, & de les faire vendre & débiter par tout notre Royaume, pendant le tems de neuf années consécutives, à compter du jour de la date desdites Presentes : Faisons défenses à toutes sortes de personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient, d'en introduire d'impression étrangere dans aucun lieu de notre obéissance ; comme aussi à tous Imprimeurs, Libraires & autres, d'imprimer, faire imprimer, vendre, faire vendre, debiter, ni contrefaire lesdits Ouvrages ci-dessus exposés, en tout, ni en partie, ni d'en faire aucuns extraits, sous quelque pretexte que ce soit, d'augmentation, correction, changement de titres, ou autrement, sans la per-

mission expresse & par écrit dudit sieur Exposant, ou de ceux qui auront droit de lui ; à peine de confiscation des Exemplaires contrefaits, de six mille livres d'amende contre chacun des contrevenans, dont un tiers à Nous, un tiers à l'Hostel-Dieu de Paris, l'autre tiers audit sieur Exposant ; & de tous dépens, dommages & interêts ; à la charge que ces Presentes seront enregistrées tout au long sur le Registre de la Communauté des Libraires & Imprimeurs de Paris, dans trois mois de la date d'icelles ; que l'impression desdits Ouvrages sera faite dans notre Royaume & non ailleurs ; & que l'Impetrant se conformera en tout aux Reglemens de la Librairie, & notamment à celui du dix Avril 1725. Et qu'avant que de l'exposer en vente, les Manuscrits ou Imprimés qui auront servi de copie à l'impression desdits Ouvrages, seront remis dans le même état où les Approbations y auront été données, ès mains de notre très-cher & féal Chevalier le sieur DAGUESSEAU, Chancelier de France, Commandeur de nos Ordres ; & qu'il en sera ensuite remis deux Exemplaires de chacun dans notre Bibliothéque publique ; un dans celle de notre Château du Louvre, & un dans celle de notredit très-cher & féal Chevalier le sieur DAGUESSEAU, Chancelier de France, Commandeur de nos Ordres ; le tout à peine de nullité des Présentes. Du contenu desquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir l'Exposant, ou ses ayans cause, pleinement & paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons que la copie desdites Présentes, qui sera imprimée tout au long au commencement ou à la fin desdits Ouvrages, soit tenue pour dûement signifiée, & qu'aux copies collationnées par l'un de nos amés & féaux Conseillers & Secretaires foi soit ajoutée comme à l'Original. Commandons au premier notre Huissier ou Sergent de faire pour l'exécution d'icelles tous Actes requis & nécessaires, sans demander autre permission, & nonobstant Clameur de Haro, Chartre Normande & Lettres à ce contraires. Car tel est notre plaisir. DONNE' à Versailles le trente-uniéme jour de Janvier, l'an de grace mil sept cens trente-huit, & de notre regne le vingt-troisiéme. *Par le Roy en son Conseil.* SAINSON.

Registré sur le Registre IX. de la Chambre Royale & Syndicale des Imprimeurs & Libraires de Paris, N°. 589, fol. 551 ; conformément au Réglement de 1723. A Paris ce 3 Février 1738.
LANGLOIS, Syndic.

De l'Imprimerie de JACQUES GUERIN, Quay des Augustins.

PENSÉES
SUR
LA DECLAMATION.

CELUI qui n'eſt pas deſtiné à s'exercer dans un Art, ne peut être blâmé s'il en ignore les principes ; mais celui qui le fait par profeſſion eſt reſponſable à la République s'il n'en ſçait pas à fond la théorie & la pratique. Les differens emplois dont les hommes ſont chargés dans la vie civile, ſont les effets de la Providence qui nous conduit, & c'eſt un crime d'en ignorer la moindre connoiſſance, ou d'en negliger la plus parfaite acquiſition.

L'experience nous démontre cependant qu'il y a des hommes qui regardent l'Art qu'ils exercent comme le Tiran de leurs inclinations, & qui reprochent à la fortune de les avoir aſſujettis à un travail pour lequel ils ſe ſentent de l'averſion, & que faute de talens ils ne peuvent ſoûtenir avec honneur. De-là vient qu'on trouve quantité de perſonnes qui negligent leur profeſſion, & qui en ignorent les principes & les regles, en l'exerçant cependant toute leur vie.

Il ſeroit aiſé de démontrer l'injuſtice d'un pareil procedé : l'hiſtoire des grands Hommes dans les Sciences & dans les beaux Arts nous préſente nombre d'exemples qui nous perſuadent du contraire : on a vû très-ſouvent, & on le voit tous les jours, qu'un homme à qui la nature n'a point donné les talens neceſſaires, ni d'inclination pour l'exercice de la profeſſion qu'il a embraſſée, parvient avec le travail preſque au même degré de perfection que celui qui y eſt porté par

goût, & à qui la nature a prodigué tous ſes dons.

Parmi les Arts, il y en a un qui eſt abandonné, ou negligé dès le premier inſtant qu'une perſonne en fait eſſai, & qu'elle s'aperçoit qu'elle n'a pas les talens que la profeſſion exige. On s'imagine qu'il eſt impoſſible d'acquerir les diſpoſitions qu'on n'a pas, ou de corriger les défauts qu'on a, & de ſurmonter les difficultés qu'on y rencontre. C'eſt l'*Art de la Declamation*: tout le monde ſçait cependant que *Demoſthêne* eſt un témoin irrecuſable pour faire rougir les lâches, & un excellent modele pour encourager les laborieux.

L'Art de la Declamation conſiſte à joindre à une prononciation variée l'expreſſion du geſte, pour mieux faire ſentir toute la force de la penſée.

Il ne ſuffit pas à un Orateur d'avoir une belle voix, & un mouvement noble & gracieux pour remplir tous ſes devoirs à l'égard de la Declamation. Tous les jours

on voit des Orateurs, qui, avec toutes ces parties, ont vieilli dans des mauvaiſes façons de declamer, faute d'avoir ſongé que la nature ne polit pas les Diamans en les formant, & qu'ils ne brillent qu'à force de travail.

Si l'on pouvoit ſuivre les progrès des plus grands Orateurs de notre ſiécle, on ſçauroit, j'en ſuis ſûr, que pluſieurs entre eux ont commencé très-foiblement, & même avec des façons déſagreables, & que ce n'eſt que par une grande étude, & par un long travail, qu'ils ont reformé des défauts monſtrueux dans leur Declamation. Les grands Maîtres de l'antiquité * ſont regardés par bien des gens comme des Legiſlateurs peu reſpectables; & quoique les Sçavans les eſtiment, la plûpart des Orareurs ne les ſuivent point: comme ſi l'on pouvoit penſer autrement qu'eux ſans s'écarter des grands principes de la verité. Les gens d'eſprit ont ſenti, en les liſant, que leurs préceptes n'ont

* *Cicer. Quint.*

fait que leur répeter, le plus ſouvent, ce que l'ame leur avoit dit d'avance : on peut quelquefois trouver les mêmes idées qui s'étoient preſentées aux Anciens après un examen ſérieux, & c'eſt ce qui a fait penſer à quelques Modernes qu'il eſt inutile de les lire : mais je ſoûtiens que c'eſt juſtement pour cela qu'il faut les étudier.

Il eſt vrai que lorſqu'on raiſonne ſur un Art qui ne prend ſes principes que de la pure nature, une perſonne peut l'apprendre d'elle-même, quelque mediocre que ſoit ſa conception ; mais cela ne ſe peut que juſqu'à un certain point : car quoiqu'il ſoit vrai qu'en fait de Declamation, l'ignorant trouve dans le fond de ſon ame le principe qui lui fait concevoir les premieres verités de ce grand Art ; cependant s'il veut les aprofondir, il aura beſoin d'un guide qui lui donne des connoiſſances auſquelles ſon eſprit peu formé ne pouvoit atteindre : d'un autre côté, l'homme de génie ne doit pas éviter de les lire ces anciens Maîtres, parceque, outre

qu'ils abregent du chemin à l'imagination, ils fourniſſent encore des idées pour en raiſonner.

L'*Eloquence* & la *Declamation* ont été néceſſaires & en uſage depuis les tems les plus reculés ; elles ont civiliſé les Peuples les plus barbares, & ont toûjours été en grande eſtime parmi les plus polis. Cet Art de declamer eſt appellé l'*Eloquence exterieure* : en effet, les argumens les plus forts & les plus vrais, étant lûs ſeulement ſur le papier, n'auront jamais la même force que nous y ſentons lorſque la voix vivante les anime avec juſteſſe par une belle Declamation ; & il faut convenir que toutes les deux enſemble forment le parfait Orateur.

Ceux qui ne ſont qu'Apprentifs dans l'Art de la Declamation, ne devroient jamais nous expoſer à la néceſſité de les entendre ; car s'il étoit poſſible, il faudroit être Maître la premiere fois que l'on ſe préſente pour parler en public. Je ne ſçai pas s'il y a dans la vie rien de plus

penible que d'entendre un diſcours mal declamé; on peut ſe diſpenſer de faire une longue ſéance devant un mauvais Tableau, devant une Statuë dont les proportions ſeront bizarres & choquantes, &c. mais lorſqu'on entre dans une Aſſemblée pour entendre un diſcours, la bienſéance vous engage à l'écouter du commencement juſqu'à la fin, & malheureuſement cela n'arrive que trop ſouvent par les occaſions frequentes, & par le nombre conſiderable de perſonnes qui exercent cet Art. Les Orateurs ſacrés, le Barreau, les Academies, les Colleges, la Sorbonne, les Societés ſçavantes, les converſations, les diſputes, les Ecrivains ſur tant de matieres, les Théatres publics, les particuliers, tout engage dans la vie à ſçavoir l'Art de la Declamation.

C'eſt un erreur de s'imaginer que parmi les differens Etats que je viens de nommer il y en ait quelques-uns qui n'ayent pas beſoin de ſçavoir cet Art. Les Ecrivains même qui ne paroiſſent qu'à

l'Impreſſion n'en ſont pas exempts. Il n'y a point d'Auteur qui n'ait des amis, & qui, avant que de livrer ſon ouvrage au jugement du public, ne raſſemble differentes perſonnes auſquelles il fait lecture de ſon Manuſcrit, pour ſçavoir à peu près l'effet qu'il fera lorſqu'il paroîtra au jour. Pour les ouvrages de Poëſie il ne faut pas en douter un inſtant; car Meſſieurs les Poëtes aiment à prôner leurs Vers par toute la Ville ſans intention même de les imprimer; les uns & les autres donc ſont dans l'obligation de ſçavoir Declamer. La mauvaiſe façon de s'énoncer jette les Auditeurs dans une langueur & dans un ennui qui ne préſage aux Auteurs qu'un ſuccès très-douteux d'un Ouvrage (excellent quelquefois) parce qu'ils n'ont pas l'Art de le faire ſentir.

Je ſçai bien que parmi les Anciens (que nous ne pouvons pas refuſer pour nos Maîtres dans l'Art de la Declamation) les mauvais Orateurs n'étoient pas rares: ainſi l'on pourroit me répondre qu'il n'eſt

pas étonnant qu'il arrive la même choſe de notre tems : j'en conviens, & je n'en ſuis pas étonné d'une certaine façon ; mais cette verité ne peut excuſer ceux qui n'étant pas nés avec les talens naturels pour la Declamation, l'exercent cependant ſans ſe donner la peine de les acquerir.

Au reſte, je renferme ſous l'*Art de la Declamation* tout ce qui eſt du reſſort de la langue qui articule & qui parle : il n'y a point de diſcours ſi familier, ni de converſation ſi ſimple & ſi paiſible qui n'ait ſes inflexions de voix marquées par la nature même ; & c'eſt une erreur de croire qu'un Academicien, par exemple, ne ſoit point obligé de ſçavoir Declamer, attendu que tout ce que l'on lit dans ces Aſſemblées, n'eſt que dans le ton ſimple & preſque familier ; je ſoûtiens au contraire qu'il n'y a pas de diſcours familier, qui, dans les tons qui lui ſont convenables, en ſoit exempt. Il n'y a perſonne dans le monde qui ne ſoit obligé de les chercher ces tons avec attention & pour la moindre choſe

qu'on prononce, ſi l'on veut que ce que l'on dit faſſe l'impreſſion qu'il doit faire.

Je ne détaillerai point cette varieté immenſe d'inflexions dont la voix eſt ſuſceptible, & qu'on eſt obligé d'employer dans les differentes occaſions pour rendre avec juſteſſe tant de Penſées innombrables. Je ſuis perſuadé que tout ce que l'on peut écrire là-deſſus ne ſuffiroit jamais au beſoin, & qu'il eſt preſque impoſſible de remplir le ſujet; ſi Quintilien, à propos de l'action de l'Orateur, dit qu'il ne faut pas qu'il s'en tienne toûjours aux préceptes, mais qu'il doit prendre conſeil de ſon naturel *, je crois pouvoir dire la même choſe ſur l'article des inflexions de la voix; je penſe même qu'il eſt inutile d'en donner des regles, parceque generalement parlant, ces inflexions ſont à l'infini & n'ont point de regles ſûres, ſi chacun ſuivant ſon naturel grave, ou leger, doux, ou vehément, les diverſifie à proportion.

* *Quint. in pronuntiatione lib.* 11. *cap.* 3. §. 6.

La nature ne s'eſt jamais repetée en formant les hommes, pas même dans les plus petites parties du corps ; non-ſeulement on ne trouve que très-rarement deux viſages qui ſe reſſemblent, mais on n'en trouve jamais qui ſoient parfaitement reſſemblans juſqu'à pouvoir dire que c'eſt la même choſe ; de même on ne trouvera jamais dans deux perſonnes les yeux, les mains, la bouche, les oreilles, le nez, qui ſoient reſſemblans, ni par la couleur, ni par la forme, ni par la proportion. Cette admirable operation du Pere de la nature qui a rendu la forme des corps humains ſi diſſemblable dans le tout & dans ſes parties, nous conduit naturellement à une autre reflexion. Parmi ces varietés ſurprenantes, on remarque entr'autre que jamais la voix des hommes ne ſe reſſemble ; cette inégalité ne peut venir que dans la difference qu'il y a des uns aux autres dans la conſtruction des organes interieurs. Or, comment peut-on s'imaginer de preſcrire des tons certains & convenables à tant de

millions d'hommes, dont chacun a une voix differente, & dont chacun en fera uſage ſuivant ſon *naturel ?* Ce ſeroit bien aſſés de les marquer en général ces tons, pour le triſte, pour l'enjoüé, pour le furieux, & pour tout le reſte; je crois même qu'il eſt inutile d'en tracer des exemples par écrit, il faut néceſſairement les donner de vive voix, & que la pratique d'un habile Maître en faſſe ſentir toute la fineſſe.

Si nous pouvions penetrer dans le fond de notre ame & l'examiner à découvert, nous n'aurions pas de peine à les trouver ces tons : elle les renferme tous, puiſqu'ils lui ſont néceſſaires pour nous communiquer les perfections admirables dont l'Auteur de la nature l'a renduë dépoſitaire ; mais comme la matiere qui l'enveloppe eſt un obſtacle à notre ame pour ſe communiquer, il faut lui faire prendre l'eſſort, & la débaraſſer, autant que l'on peut, de la matiere qui la gêne. Pour y reüſſir juſqu'à un certain point, il faut auparavant,

je crois, affranchir notre esprit de l'esclavage de nos sens. Cette operation, quoique très-violente, ne nous est pas étrangere.

L'enthousiasme des Poëtes, & les profondes reflexions des Sçavans dans le tems qu'ils composent, ne sont que l'effet d'un grand recüeillement de leur esprit, qui examine la source des sentimens interieurs & des passions de l'ame; c'est alors qu'ils voyent la colere, la compassion, la vengeance, la tendresse, & le reste des passions en elles-mêmes: en sorte que la peinture qu'ils en font ensuite est tellement vive & veritable, que les Lecteurs n'y trouvent rien à retrancher, ni rien à ajouter.

On s'étonne de les surprendre quelquefois ces hommes, dans le moment de l'enthousiasme, & de les trouver comme des stupides, sans oreilles pour entendre, & sans yeux pour voir. On les regarde comme des fols: on les réveille enfin, & en les tirant de la meditation où ils étoient

plongés, on leur fait perdre tout d'un coup des vûës & des idées qu'ils venoient d'appercevoir après un long travail. Quelle perte ! elle eſt preſque toujours irreparable : car il arrive très-ſouvent que les Sçavans ou les Poëtes ne ſe rappellent plus de leur vie ces vûës ni ces penſées, & ne retrouvent plus ce moment précieux dans lequel (lorſqu'on les a détournés) ils liſoient dans leur ame.

Les Anciens ont appellé la Poëſie un langage Divin, & la raiſon que les Modernes en donnent, c'eſt parceque les premiers Théologiens des Payens ont été Poëtes, qu'ils n'ont parlé des Dieux qu'en Vers ; & enfin parceque la Poëſie étoit le langage ordinaire des Oracles. Mais nous qui n'avons pas la même croyance des Payens, d'où vient que nous appellons la belle Poëſie un langage Divin auſſi-bien qu'eux ? Pour moi je ſuis perſuadé que la premiere raiſon, tant pour les Anciens que pour les Modernes, vient de ce qu'on a regardé la Poëſie comme un langage qui

eſt au-deſſus de l'humanité ; puiſqu'en effet lorſque le Poëte par ſon enthouſiaſme parvient à parler le langage de l'ame, nous entendons quelque choſe qui nous ſurprend, & qui nous force à le caracteriſer de Divin.

Or, comment pourroit-on réciter ou déclamer de tels Ouvrages autrement qu'avec les tons de l'ame auſſi ? C'eſt pour cela qu'il me paroît inévitable que les Orateurs, les Sçavans, les Poëtes, &c. entrent auſſi en enthouſiaſme en declamant, de la même façon qu'ils ont fait en compoſant. Si l'ame qui en a inſpiré les penſées en dicte pareillement la prononciation, les tons ſeront vrais & ſeront variés à l'infini, depuis l'heroïque le plus élevé, juſqu'au familier le plus ſimple. On ſent aiſement que les efforts pour entrer dans l'enthouſiaſme de la Declamation ne peuvent pas être ſi violens que ceux dont on s'eſt ſervi pour compoſer : la façon de le faire eſt naturelle, & nous la voyons pratiquer tous les

jours, en apparence du moins.

Il n'y a point d'Orateur, qui, après avoir salué ses Auditeurs, ne soit quelques instans immobile & sans rien dire : très-souvent il ferme les yeux ; on croit ordinairement que c'est pour donner le tems aux Spectateurs de se composer, afin qu'ils soient en état de l'entendre avec plus d'attention : je pense même que le plus grand nombre des Orateurs ne le font qu'à cette intention : les uns & les autres sont dans l'erreur. Les momens que l'Orateur se donne, il ne doit les employer qu'à se recüeillir : une minute lui suffit pour oublier toute la nature, & pour se remplir uniquement de son sujet. Si après avoir fermé les yeux dans le tems de son silence, il vient à les ouvrir, lorsqu'il veut commencer son discours, quoiqu'il paroisse regarder tout le monde, il n'envisage personne en particulier ; & si par hazard son regard s'arrête sur quelqu'un il ne le distingue point, & c'est peut-être l'instant le plus fort de son recüeillement.

C'est

C'eſt alors qu'en commençant ſon diſcours (de quelque nature qu'il ſoit) il ſera entré en enthouſiaſme autant qu'il le faut pour declamer avec les tons de l'ame.

Ce n'eſt pas au hazard que l'on dit communement : *Cet Orateur n'anime pas ce qu'il dit :* ou, *il y a quelques endroits dans cet Ouvrage qu'il faudroit animer.* C'eſt parceque l'enthouſiaſme en queſtion manque à l'un & à l'autre, & que celui qui a écrit, auſſi-bien que celui qui a parlé, n'ont pas tâché, par de puiſſans efforts, de s'*animer*; c'eſt-à-dire, de parler ou d'écrire ſuivant les ſentimens de leur ame toute pure & détachée, pour ainſi dire, de la matiere.

La parole n'eſt pas le ſeul moyen dont ſe ſert l'Art de la Declamation pour exprimer les ſentimens de l'ame. La nature a mis dans les yeux des expreſſions convenables, afin qu'ils ſoient auſſi les interprétes de ces mêmes ſentimens ; & l'on peut dire que dans la Declamation les yeux occupent la plus belle place. Cice-

ron & Quintilien ne les ont pas oubliés, & cependant combien voyons-nous d'Orateurs, qui ſeroient peut-être parfaits, s'ils ne declamoient pas la moitié du tems les yeux fermés? De quelque façon que cela arrive dans l'Orateur, ſoit par la crainte qu'il a de ſe diſtraire, ne ſe fiant point à ſa mémoire, ſoit par une fineſſe de l'Art qui peut lui ſuggerer de fermer les yeux pour un inſtant, afin qu'en les ouvrant après, ils devancent comme des éclairs la foudre que l'Orateur eſt prêt à lancer par la force de ſon expreſſion (ce qui eſt à la verité un grand coup de Maître) je ne conſeille pas cependant aux Orateurs de s'en faire une habitude : ſoit précaution, ou ſoit artifice, cela peut devenir également dangereux; car en fermant ſouvent les yeux l'expreſſion perd une grande partie de ſa force.

Il eſt donc indiſpenſable de joindre les yeux à l'enthouſiaſme de la Declamation, parce qu'il eſt certain que les yeux expriment le moindre des ſentimens de

notre ame: on peut dire même que ſans l'expreſſion müette des yeux la parole ne pourra jamais ſuffire à l'expreſſion, preſque Divine, que l'ame exige de nous ; & nous ne devons pas douter un inſtant, que nos yeux n'y contribuent, depuis la plus grande juſqu'à la plus petite des parties, à l'infini de cette même expreſſion. En les examinant avec attention, nous trouverons que nos yeux, ſans même emprunter le ſecours de la parole, expriment la crainte, la fureur, la honte, la hardieſſe, l'ironie, la tendreſſe, l'indifference, l'envie, la joye, la douleur, & le nombre inexprimable des ſentimens de notre ame.

Si l'Orateur eſt profond dans ſon Art, il ne ſera pas content d'accompagner ſeulement la parole avec l'expreſſion des yeux, il fera que celle-ci précede l'autre d'un inſtant ; par exemple, dans une Periode qui doit commencer par l'éclat d'une violente colere, ſi l'Orateur, dans la petite poſe qu'il fait à l'Art, avant que

de parler, d'exprimer la colere par un ſeul regard, il préviendra ſi bien le Spectateur de ce qu'il va lui dire, qu'il le fera entrer tout d'un coup dans des diſpoſitions, qui par la ſuite du diſcours, lui feront recevoir plus aiſément les impreſſions que l'on demande. C'eſt la même choſe de toutes les autres paſſions.

Parmi les operations expreſſives des yeux, il y en a une de très-grande conſéquence. L'Orateur doit bien ſe garder de s'exciter aux larmes, mais auſſi il ne doit pas faire le moindre effort pour les arrêter, ſi elles viennent naturellement. Lorſqu'on veut pleurer par force, l'on fait des grimaces qui choquent, ou qui font rire; mais lorſqu'on pleure ſans le vouloir, il arrive rarement, que les grimaces que l'on peut faire ſoient déſagreables. Les Orateurs qui s'étudient à pleurer, ne ſont pas penetrés de ce qu'ils diſent; car lorſque c'eſt l'ame qui parle, les larmes n'ont pas beſoin des operations de la machine pour couler. Dans le premier cas

on connoît l'artifice, & les larmes ne font point d'effet : dans le ſecond, elles touchent, & emportent les ſuffrages des Spectateurs.

On ne ſçauroit ſe perſuader que le reſte du viſage ne joüiſſe de la faculté glorieuſe des yeux pour exprimer les ſentimens de l'ame ! le reſte du viſage y contribuë ſi bien, que la parole & les yeux ont extrêmement beſoin de ſon ſecours pour parvenir à leur but. Un viſage inalterable n'eſt pas une choſe bien rare à trouver dans un Orateur, & nous entendons tous les jours les Spectateurs s'en plaindre, en diſant : *c'eſt un viſage qui ne dit rien.* La parole du viſage conſiſte dans les muſcles dont il eſt fourni, & dans le ſang qui l'anime : les muſcles & le ſang, lorſqu'ils ſont mis en action, expriment très-ſenſiblement, par la couleur & par le mouvement, nos ſentimens interieurs, & non-ſeulement le viſage accompagne l'expreſſion de la voix, mais il parle encore tout ſeul. Le Sçavant Racine s'en ſervit bien

à propos dans *Mitridate*, lorſqu'il fait dire à *Monime* : *Seigneur vous changez de viſage* ? Le Poëte nous expoſe dans cette ſituation Mitridate, qui diſſimule le trouble de ſon ame & qui ne parle point pour ne pas donner à Monime le moindre ſoupçon ; mais en même-tems comme le Poëte vouloit que malgré l'adreſſe de Mitridate, Monime ſe doutât de ce qui ſe paſſoit en lui, il ſe ſert de l'expreſſion müette du viſage. Il faut avoüer que c'eſt un grand coup de Maître en fait de Théatre, & qui nous apprend juſqu'où l'on peut aller, lorſque l'on ſuit toujours la nature de près. Je remarque auſſi, qu'il falloit que Racine fût bien ſûr de ſon fait pour l'habile exécution du Comedien, qui joüoit le rôle de Mitridate : il lui avoit comme preſcrit l'inſtant dans lequel ſon viſage devoit changer, ce qui n'eſt pas ſi aiſé à faire ; je penſe que les plus grands Acteurs de Théatre doivent trembler lorſque ce moment approche, car ils ſont dans le riſque, ou de ne point

du tout changer de visage, ou de faire une grimace. Ce passage de Racine est une belle instruction à tous les Comediens: car il ne leur suffit pas d'écouter l'Acteur qui parle, il faut encore entrer si vivement dans ce qu'on leur dit, que pour faire connoître l'impression qu'a fait sur eux ce qu'ils viennent d'entendre, il est necessaire qu'ils changent de visage, même sans parler. Or si le visage parle tout seul, à plus forte raison doit-on se persuader qu'il accompagne l'expression de la voix.

Il faut sur ce point prendre bien garde cependant, & distinguer la difference qu'il y a entre le changement du visage qui exprime les sentimens de l'ame, & les grimaces de ceux qui *joüent du visage*: le premier est du ressort de l'Orateur, mais les autres sont l'apanage du Scaramouche. Celui qui entrera fortement dans l'enthousiasme necessaire, & qui déclamera dans les tons de l'ame, parviendra à faire que son visage réponde

& accompagne les expreſſions de la parole par les changemens de couleur que le ſang lui prêtera, & par les mouvemens diverſifiés que les muſcles lui fourniront. Cet accompagnement des yeux & du reſte du viſage eſt indiſpenſable à l'expreſſion, autant que l'accompagnement des inſtrumens peut l'être à une belle voix qui chante : ſi les yeux & le viſage n'accompagnent pas la Declamation, c'eſt comme ſi le violon & la baſſe qui devroient accompagner la voix s'arrêtoient : le plaiſir de la Muſique diminuë, & l'effet de l'expreſſion s'affoiblit.

Si les mouvemens du corps & des bras ne tiennent pas une place auſſi honorable que celle des yeux & du viſage, dans l'Art de la Declamation, ils ne ſont pas pour cela inutiles ni mépriſables. Un parfait Orateur deſtitué de l'avantage d'un maintien noble, & d'un geſte gracieux, perd beaucoup de ſon mérite ; les bras ont leur éloquence auſſi-bien que le viſage, & l'enthouſiaſme

de cet Art (lorſqu'il eſt vif) s'il n'ajoute pas des graces à la nature ſur l'article des bras, il lui donne de la force du moins. Car je ne diſconviens pas que c'eſt de la nature ſeule qu'on a le don de les remuer avec dignité & avec grace. C'eſt un droit de la nature de conſtruire les corps humains ſelon qu'il lui plaît. On voit deux perſonnes qui ſont également bien faites, & dont cependant l'une eſt très-diſgracieuſe dans ſes mouvemens & dans tout ce qu'elle fait, & l'autre au contraire très-agréable. S'il arrivoit qu'un Orateur n'eût pas de la nature le don de bien porter ſes bras, il lui manqueroit une choſe très-eſſentielle. Toute la peine qu'il pourroit ſe donner avec les ſecours d'un Miroir, & toute ſon étude ne lui feroient acquerir que de l'affectation dans les bras, & non pas de la verité; & quoique l'on diſe que Demoſthêne uſoit de la méthode de conſulter un Miroir pour compoſer ſes mouvemens, moi j'en juge tout differemment;

que ſçait-on ſi le ſoin qu'il ſe donnoit n'étoit pas plûtôt pour perfectionner les talens qu'il avoit, que pour chercher comme les autres des talens qu'ils ne poſſedent point? & s'il ne le faiſoit pas plûtôt pour augmenter les agrémens de ſa Declamation, que pour en corriger les défauts?

L'Orateur qui ſe trouve dans le cas d'avoir un geſte défectueux, au lieu de s'étudier à donner de l'action à ſes bras, doit ſe gêner au contraire à ne point les remuer du tout: ſon application doit ſe tourner du côté de la Declamation, qu'il doit s'éforcer de porter au plus haut degré de perfection qu'il lui ſera poſſible. S'il parvient à déclamer dans l'enthouſiaſme des tons de l'ame, alors il remuëra les bras ſans s'en appercevoir, parce que ce ſera l'ame qui les y forcera, & ſes geſtes ne porteront jamais à faux.

Quant à celui qui par prédilection de cette même nature ſe trouvera bien partagé ſur ce point, s'il n'a pas beſoin d'é-

tudier ſes geſtes, il eſt obligé du moins de prendre bien garde à ne pas les prodiguer. Il lui arrivera ce que l'on blâme ſi fort dans certains Orateurs qui ayant une poitrine forte & une voix ſonore, l'élevent continuellement avec violence, de façon qu'ils perdent le grand merite de donner aux expreſſions la varieté des tons qui eſt ſi neceſſaire pour la peinture, & pour l'intelligence des penſées; de même celui qui ne ménage point ſes geſtes fatiguera la vûë des Spectateurs juſqu'à les diſtraire & les empêcher d'entendre.

Les tons de l'expreſſion, & les mouvemens du corps & des bras ſont d'une parfaite intelligence, & marchent toûjours conjointement: ils agiſſent avec une telle harmonie, que ſi l'un ſe dérange, la faute en réjaillit ſur l'autre; & la perfection de l'un des deux ne peut pas le garantir du dommage qui reſulte du défaut de l'autre. En effet, comment les yeux des Spectateurs peuvent-ils, par exemple, être affectés agréablement par le mouvement no-

ble & gracieux du corps & des bras, & ſe diſpoſer à communiquer à l'ame le plaiſir qu'ils devroient naturellement en reſſentir, ſi dans le même inſtant les oreilles qui ſont bleſſées des tons de l'Orateur portent à l'ame une ſenſation tout-à-fait differente de celle que les yeux ſe préparoient à lui porter ?

Depuis la plus petite juſqu'à la plus grande des parties que l'on voit dans la conſtruction du corps humain, tout nous découvre le divin Ouvrier qui forma ce chef-d'œuvre des créatures : or nous voyons que par la diſpoſition de la nature nous ſommes contraints à faire que toutes ces parties du corps concourent dans l'Art de la Declamation: il n'en eſt pas de même dans les autres Arts, ni dans les Mecaniques ; la peinture, par exemple, n'occupe point une partie de nos ſens, & l'on peut, en peignant, parler, écouter, chanter, &c. & ainſi des autres. Dans l'Art de la Declamation juſqu'à la penſée nous eſt interdite, & ſi cette operation

de l'eſprit, qui a un empire abſolu ſur notre volonté, & qui nous diſtrait malgré nous, vient nous ſurprendre dans le tems qu'on declame, elle en eſt repouſſée malgré elle, car la Declamation la force à ſortir de notre tête ne pouvant pas agir en ſa compagnie; nous ne ſommes pas de même les maîtres de la penſée dans les autres operations humaines pendant leſquelles les penſées ſe ſuccedent les unes aux autres en dépit de nous. Que peut-on conclure, ſi-non, que cet Art qui enchaîne (pour ainſi dire) tous nos ſens, eſt un Art preſque divin: que notre ame en eſt le ſeul Artiſan, & que nos membres & nos organes n'en ſont que les Miniſtres. Je repeterai donc toujours qu'on ne peut declamer qu'avec les tons de l'ame, & que ſans cela on ne declame point.

J'ai dit autre part qu'il faut groſſir les objets ſur le Théatre, & paſſer un peu les bornes de la nature, afin que l'expreſſion & l'action ne ſe perdent pas pour

ceux des Spectateurs qui ſont éloignés : je dis la même choſe pour la chaire & pour les harangues; mais il faut que l'Orateur & que le Comedien le faſſent avec une grande prudence, & juſqu'à un certain point, pour ne pas déplaire à ceux qui ſont le plus près, & ſur-tout pour ne pas trop alterer la nature & nuire à la verité.

Je ne parlerai pas de la neceſſité indiſpenſable de bien prononcer, parceque tout le monde la conçoit : je dirai ſeulement, que celui qui ne peut corriger les habitudes de quelque dialecte, ou les défauts de la nature, ne doit jamais entreprendre de déclamer en public, étant expoſé au riſque de faire rire, lorſqu'il devroit faire pleurer.

Enfin pour rendre encore plus ſenſible la propoſition que j'ai avancée de declamer avec les tons de l'ame, d'où dépend la bonne ou la mauvaiſe réuſſite d'un Orateur : & pour expliquer ce que l'on doit entendre par *les tons de l'ame*, on n'a

qu'à ſe ſouvenir de ce que perſonne n'ignore. *Sentir ce que l'on dit* : voilà *les tons de l'ame.* On ne ſent pas ce que l'on dit pour declamer avec bon ſens, & pour entendre ce que l'on prononce : *Sentir* eſt une autre choſe. Pour le démontrer, il faut que je faſſe une digreſſion.

Il eſt certain que l'Orateur doit s'étudier à faire illuſion à ſon Auditoire ſur un point important, qui fait le tout dans l'Art de la Declamation. Ordinairement l'homme héſite avant que de changer d'avis, il cherche à s'aſſurer ſi c'eſt la raiſon qui le perſuade, ou l'eſprit de l'Orateur qui le ſéduit. Pour ſon honneur, l'Orateur donc eſt obligé de détruire, ou d'empêcher qu'un pareil ſoupçon n'entre dans l'eſprit des Spectateurs & des Juges. Il faut pour cela qu'il declame ſi naturellement, qu'il force, pour ainſi dire, les Spectateurs à croire que tout ce qu'il dit il le penſe dans l'inſtant même ; car tout ce qui eſt écrit porte avec ſoi la ſuppoſition preſque certaine

que l'Orateur en compoſant a employé toutes les ſubtilités imaginables pour parvenir à ſon but. Au contraire, ce qui paroît debité ſur le champ a un air de ſimplicité & de verité qui prévient en faveur de tout ce que l'on dit. Donc ſi la Declamation eſt naturellement vraye juſqu'à ce point, alors l'illuſion ſera parfaite ; & ſi par hazard la Harangue étoit imprimée, on admirera toûjours la verité avec laquelle l'Orateur la declame, qui eſt ce que l'on peut faire de mieux : Si l'Acteur de Théatre en repréſentant ſur la Scêne s'y prend de façon à nous perſuader que ce ſont les Perſonnages-mêmes que nous entendons, & non pas le Comedien qui les repreſente. : ſi l'Avocat en parlant en la perſonne de celui qu'il défend parvient auſſi à faire croire que c'eſt l'innocent lui-même qui demande juſtice, ou que c'eſt le coupable lui-même qui demande miſericorde : je le repete encore, alors l'illuſion ſera parfaite, alors *on ſentira ce que l'on dit* ; & c'eſt alors qu'on declamera

clamera avec *les tons de l'ame.*

Il eſt aiſé de comprendre qu'en parlant de la Declamation en général, tout ce que j'en ai dit peut s'appliquer aux Orateurs profanes, auſſi-bien qu'aux Orateurs ſacrés : je ne puis me diſpenſer cependant de toucher particulierement quelque point à l'égard des derniers.

Quant à la façon de declamer du Prédicateur, la matiere qu'il traite eſt trop grave pour ne pas ſentir qu'elle doit être exprimée avec des tons, ſimples à la verité, mais remplis de dignité, & toûjours vrais. Parmi les Orateurs ſacrés il y en a pluſieurs qui prennent pour modele la Declamation de Théatre, & ne ſuivent point la methode naturelle dont ordinairement le Barreau fait uſage. Je penſe qu'il eſt neceſſaire d'examiner auparavant cette Declamation de Théatre, & connoître la force & la qualité de ſes tons, pour décider enſuite ſi l'on peut en faire uſage dans la Chaire. Excepté dans la Declamation Tragique où la Periode

commence ou finit preſque toûjours par un grand cri, on ne peut diſconvenir que les mots allongés & traînés avec monotonie, que les éclats de voix, ou pouſſés avec trop de violence, ou mal placés, ne ſoient par-tout ailleurs le poiſon de la nature. On cherche des tons dans la Tragedie, que ni la Muſique en chantant, ni les hommes en parlant n'ont jamais pratiqués; d'où vient qu'un Avocat ne s'aviſera point de plaider avec les tons affectés & recherchés de la Declamation de Théatre? C'eſt que de tout tems les Orateurs ont ſenti que ce ſont des hommes qui parlent à des hommes, & que pour cela il ne faut pas ſe ſervir d'autres tons que de ceux que la nature inſpire aux hommes.

Je ſuis perſuadé que c'eſt une erreur de nos Peres d'avoir imaginé la Declamation de Théatre telle qu'on la voit en France. Le grand point ſur la Scêne, comme j'ai déja dit, eſt de faire illuſion aux Spectateurs, & de leur perſuader, autant

qu'on le peut, que la Tragedie n'eſt point une fiction, mais que ce ſont les mêmes Heros qui agiſſent & qui parlent, & non pas les Comediens qui les repreſentent. La Declamation Tragique opere tout le contraire : les premiers mots qu'on entend font évidemment ſentir que tout eſt fiction ; & les Acteurs parlent avec des tons ſi extraordinaires & ſi éloignés de la verité, que l'on ne peut pas s'y méprendre. Eſt-ce donc la Declamation de Théatre qu'il faut choiſir pour modéle dans la Chaire ? non aſſurément, & tout autre Orateur Profane n'a pas une ſi étroite obligation de declamer dans le vrai, & dans *les tons de l'ame* que l'Orateur Sacré ; & il eſt certain que le Prédicateur qui prononcera un Sermon avec les tons de la Declamation de Théatre, ne touchera jamais. On pourroit me répondre que ſi l'Acteur touche dans la Tragedie, le Prédicateur peut toucher dans un Sermon, s'il excelle dans les tons de cette Declamation : je ſoûtiens

que non, & voilà comme je penſe.

Le plus grand nombre des Spectateurs François n'eſt pas en état de ſentir ce qu'on appelle verité d'action ; on s'accoûtume de bonne heure à la Declamation de Théatre : les jeunes Gens ne raiſonnent point, & l'on parvient à l'âge de maturité ſans avoir jamais fait des reflexions ſolides ſur cette matiere. Si des Auditeurs qui ſont dans de pareilles diſpoſitions ſont touchés dans la Tragedie, c'eſt parcequ'ils ſe font une illuſion d'habitude où la raiſon n'a nulle part. Tout le monde ſçait que Ceſar, Alexandre, Annibal, & tous les Heros de l'Antiquité étoient des hommes comme nous, & l'on eſt perſuadé qu'ils ne traitoient pas les plus grandes paſſions, ni les actions les plus heroïques, autrement que les grands hommes de nos jours ; cependant ces mêmes Spectateurs ſéduits dès leur tendre jeuneſſe par l'expreſſion outrée de la Declamation Tragique, prennent les Heros de l'Antiquité ſur le pied que les Come-

diens veulent bien les leur donner ; c'eſt-à-dire, comme des hommes extraordinaires ; on les voit marcher, parler tout autrement que nous, & avoir une contenance tout-à-fait differente de la nôtre. Or ſuivant cette fabuleuſe imagination que les Spectateurs ont adoptée & dont ils ſont frappés, ils s'en font une illuſion ſi forte, qu'ils ſe laiſſent emporter au-delà du vrai en tout ce qu'ils voyent, & en tout ce qu'ils entendent. Si les Comediens touchent dans les ſituations de la Tragedie, ce n'eſt que par la ſeule raiſon, que les Spectateurs ſe ſont accoûtumés au bizarre de la Declamation, & qu'elle ne fait plus ſur eux l'impreſſion qu'elle devroit faire ; car s'ils enviſageoient la nature & la verité telles qu'elles ſont en effet, ils en ſeroient revoltés. Je ne donnerai pour garant de ce que je viens de dire que deux exemples qui meritent de paſſer à la poſterité, & d'être éternellement gravés dans l'eſprit des Comediens. Nous avons vû de notre

tems *le Baron* & la *le Couvreur* toucher tout le monde avec une Declamation ſimple&naturelle,& le bon ſens veut que nous ne cherchions point du plaiſir dans la fiction, lorſque nous pouvons l'avoir dans la verité, ſur-tout dans une profeſſion, comme celle du Comedien, qui n'emprunte ſes traits que de la nature même. Preſque tous les Etrangers qui entendent pour la premiere fois la Declamation Tragique, en ſont d'abord dégoûtés à l'excès: il eſt vrai que les applaudiſſemens de la Nation les ſéduiſent quelquefois, & qu'ils entrent bien ſouvent dans la corruption du pays; mais ſans chercher loin d'ici des preuves de cette verité, j'ai trouvé dans Paris pluſieurs François qui abhorrent cette ſorte de Declamation, & qui ne vont jamais à la Tragedie; ce ſentiment ſe rencontre dans des perſonnes de grand génie & de goût: ils ſont indignés, diſent-ils, de voir la nature & la verité ſi défigurées dans la Tragedie. Comment donc une telle De-

clamation pourroit-elle être convenable à l'Orateur Sacré ? Si le Prédicateur par les faux tons de ſa prononciation déguiſe les grandes verités qu'il débite, les Auditeurs (en convenant même de ces verités) ne pourront jamais en être touchés. Un grain de fauſſeté (s'il m'eſt permis de m'exprimer ainſi) altére toute la maſſe du vrai, & l'eſprit humain ne peut pas s'accoûtumer à les voir aſſociés enſemble.

Il eſt encore ſenſiblement vrai, que dans le ton général de la Declamation de l'Orateur Sacré, quoiqu'il doive toûjours être vrai & naturel, on y doit cependant diſtinguer trois differences remarquables : le *Sermon*, le *Panegyrique*, & l'*Oraiſon Funébre*. Le zéle, l'admiration, & la douleur, doivent regler les tons de ces trois ſujets ; en ſorte que l'Orateur ſoutienne toûjours, & faſſe dominer le ton principal qui convient à chacun de ces trois genres.

On ſent aiſement que chacun de ces

trois tons, ſoit celui du *zéle*, ſoit de l'*admiration*, ſoit de la *douleur*, ne peut pas être ſeul, & que l'Orateur doit embraſſer tous les tons en traitant la même matiere: par exemple, dans le *Sermon* où le *zéle* doit faire le ton principal, les tons d'*admiration* & de *douleur*, ainſi que les autres, n'en ſont point exclus, ſelon que les momens & que les penſées le demandent; de la même façon dans le *Panegyrique*. Outre le ton principal de l'*admiration* pour les actions glorieuſes du Saint qu'on célébre, tous les autres tons, & ceux du *zéle* & de la *douleur* peuvent y être employés ſuivant l'occaſion, & même ils y ſeront peut-être indiſpenſables: Je dis la même choſe de l'*Oraiſon Funébre*; & quoiqu'il ſemble qu'elle ne faſſe preſque qu'un même ſujet avec le *Panégyrique*, & que l'*admiration* des grandes actions des Princes & des Perſonnages qu'on expoſe aux Auditeurs ait ſa grande part dans le ton, cependant la *douleur* doit tenir la principale place dans

l'*Oraiſon Funébre*, & c'eſt en cela qu'elle différe du *Panégyrique* : car il eſt bien vrai qu'on expoſe avec une égale admiration les faits glorieux des Saints & des Heros ; mais avec cette difference, qu'on rappelle la mémoire des premiers avec une admiration mêlée de joye, les regardant comme des Bienheureux dans le Ciel, & que l'on ne peut célebrer les grandes actions des ſeconds qu'avec une admiration mêlée de douleur, & en nous attriſtant de la perte que nous venons de faire ; voilà pourquoi la *douleur* doit être le ton dominant de l'*Oraiſon Funébre*, non-ſeulement au-deſſus du ton de l'*admiration*, mais auſſi au-deſſus de tous les autres tons dont l'Orateur peut faire uſage. Ainſi pour les tons des trois genres differens l'Art de l'Orateur conſiſte à faire en ſorte que la varieté immenſe des tons dont il peut ſe ſervir n'offuſque en rien le ton principal que ſon ſujet exige. Je n'en dirai pas davantage par écrit, parceque les préceptes les plus inſtructifs ſur

ce point, & même les ſeuls qui puiſſent être veritablement utiles, doivent être donnés de vive voix, & non par le moyen d'une expreſſion morte comme celle de l'écriture, ſuivant que je l'ai dit plus avant.

Au reſte, j'ai dit au commencement qu'il ſeroit à ſouhaiter qu'un jeune Orateur ne parût jamais en public s'il n'étoit parvenu à un certain degré de perfection, & je ne puis m'empêcher de le repéter. Il ne doit point exiger que ſes Auditeurs ayent la patience, durant trente ans, qu'il ait atteint la perfection de ſon Art; car je conviens qu'il peut l'acquerir par un long exercice. Un jeune Orateur peut me répondre, que l'exercice d'un Art forme l'Artiſan; je le ſçais bien; & moyenant les reflexions que j'ai faites je ſçais auſſi qu'on ne devroit s'exercer qu'en ſuivant la methode de Demoſthêne: Ce grand homme, comme tout le monde ſçait, commença par eſſayer cet Art une ou deux fois en pu-

blic, il n'y réüſſit point, il s'enferma & ne reparut plus que pour faire l'admiration de toute la Gréce. Qu'un jeune Orateur en faſſe autant : qu'il eſſaye une fois cet Art en public, qu'il l'abandonne s'il n'a point de talens, ou qu'il ſe perfectionne avant que de reparoître. C'eſt une choſe incomprehenſible ! Les grands hommes dans les ſciences ont ſoin de cacher les Ouvrages de leur jeuneſſe, parce qu'ils les connoiſſent imparfaits. Les Peintres, les Sculpteurs, les Poëtes, ne mettent point leurs noms aux Ouvrages par leſquels ils ont commencé : Les Ouvriers ne peuvent point paſſer Maîtres s'ils ne préſentent un Chef-d'œuvre, qui faſſe connoître qu'ils meritent ce titre ; & un jeune Orateur aura l'imprudence de declamer en public ſans avoir auparavant exercé ſes talens en particulier, ou corrigé ſes défauts en ſecret ?

Je ſuis étonné que dans des ſiecles, & parmi des Nations ſi bien policées on n'ait jamais penſé à établir des Eco-

les de Declamation. Les Regens des Colleges & des Ecoles Publiques donnent bien quelques notions ſuperficielles aux enfans ſur les differentes profeſſions qui s'exercent dans tous les Etats de la vie civile : mais comme le ſoin principal qu'on leur impoſe eſt celui d'apprendre aux enfans la langue Latine, ils n'ont pas le tems d'aprofondir les autres matieres ; outre qu'ils ont à faire à une jeuneſſe qui n'eſt pas formée, & qui eſt incapable, non-ſeulement de faire de ſolides reflexions par elle-même, mais auſſi de ſentir celle que le Regent peut lui faire. Un vieil Orateur qui auroit une Chaire publique, & qui Régenteroit ſur l'Art de la Declamation ſeroit auſſi utile à la Societé, que pluſieurs des plus beaux établiſſemens que l'on trouve dans les grandes Villes. Les jeunes gens n'étudieroient la Declamation qu'à la fin de leurs études, ils ſeroient plus avancés en âge, & par conſéquent plus à portée de comprendre

les raiſonnemens dont on les entretiendroit, & ſur-tout de retenir les impreſſions naturelles & frapantes que feroient ſur eux de vive voix un Modéle animé en declamant ſur tous les differens genres de cet Art.

FIN.

J'AY lû par l'ordre de Monſeigneur le Chancelier, un Manuſcrit qui a pour Titre ; *Penſées ſur la Declamation :* comme l'Auteur de cet Ouvrage eſt un des plus célébres Acteurs qui ſe ſoient diſtingués ſur les Théatres d'Italie & ſur celui de la France, je crois que le Public recevra avec plaiſir les Reflexions qu'il a faites ſur l'Art de declamer. Fait à Paris ce 6 Janvier 1738.

DANCHET.

PRIVILEGE DU ROY.

LOUIS PAR LA GRACE DE DIEU, ROY DE France & de Navarre ; à nos Amés & féaux Conſeillers les Gens tenans nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand Conſeil, Prevôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Juſticiers qu'il appartiendra, SALUT. Notre cher & bien Amé le ſieur RICCOBONI Nous ayant fait remontrer qu'il ſouhaiteroit faire impri-

mer & donner au Public des *Réflexions Hiſtoriques & Critiques ſur les differens Théatres de l'Europe ; Penſées ſur la Déclamation*, & autres Oeuvres dudit ſieur Riccoboni, s'il Nous plaiſoit lui accorder Nos Lettres de Privilege ſur ce néceſſaires ; offrant pour cet effet de les faire imprimer en bon papier & beaux caracteres, ſuivant la feuille imprimée & attachée pour modele ſous le Contre-ſcel des Preſentes. A CES CAUSES, voulant traiter favorablement ledit ſieur Expoſant, Nous lui avons permis & permettons par ces Préſentes de faire imprimer leſdits Ouvrages cy-deſſus ſpecifiés en un ou pluſieurs Volumes, conjointement ou ſéparement & autant de fois que bon lui ſemblera, & de les faire vendre & débiter par tout Notre Royaume pendant le temps de neuf années conſecutives, à compter du jour de la date deſdites Préſentes ; faiſons deffenſes à toutes ſortes de perſonnes de quelque qualité & condition qu'elles ſoient d'en introduire d'impreſſion étrangere dans aucun lieu de Notre obéiſſance : comme auſſi à tous Imprimeurs-Libraires & autres d'imprimer, faire imprimer, vendre, faire vendre, débiter ni contrefaire leſdits Ouvrages cy-deſſus expoſés en tout ni en partie, ni d'en faire aucuns extraits ſous quelque prétexte que ce ſoit d'augmentation, correction, changement de titres ou autrement ſans la permiſſion expreſſe & par écrit dudit ſieur Expoſant ou de ceux qui auront droit de lui, à peine de confiſcation des Exemplaires contrefaits, de ſix mille livres d'amende contre chacun des contrevenans, dont un tiers à l'Hôtel-Dieu de Paris, l'autre tiers audit ſieur Expoſant, & de tous dépens, dommages & interêts : à la charge que ces Préſentes ſeront enregiſtrées tout au long ſur le Regiſtre de la Communauté des Libraires & Imprimeurs de Paris dans trois mois de la date d'icelles ; que l'impreſſion deſdits Ouvrages ſera faite dans Notre Royaume & non ailleurs, & que l'Impetrant ſe conformera en tout aux Reglemens de la Librairie, & notamment à celui du di-

xiéme Avril 1725 ; & qu'avant que de l'expoſer en vente, les manuſcrits ou imprimés qui auront ſervi de copie à l'impreſſion deſdits Ouvrages, ſeront remis dans le même état où les Approbations y auront été données, ès mains de Notre très-cher & féal Chevalier le ſieur DAGUESSEAU Chancelier de France, Commandeur de Nos Ordres ; & qu'il en ſera enſuite remis deux Exemplaires de chacun dans Notre Bibliotheque publique ; un dans celle de Notre Château du Louvre, & un dans celle de Notredit très-cher & féal Chevalier le ſieur Dagueſſeau Chancelier de France, Commandeur de Nos Ordres : le tout à peine de nullité des Préſentes. Du contenu deſquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir l'Expoſant ou ſes ayans cauſe pleinement & paiſiblement, ſans ſouffrir qu'il leur ſoit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons que la copie deſdites Préſentes qui ſera imprimée tout au long au commencement ou à la fin deſdits Ouvrages ſoit tenuë pour dûement ſignifiée, & qu'aux copies collationnées par l'un de nos Amés & féaux Conſeillers & Secretaires foi ſoit ajoutée comme à l'Original. Commandons au premier notre Huiſſier ou Sergent de faire pour l'exécution d'icelles tous Actes requis & neceſſaires, ſans demander autre permiſſion, & nonobſtant Clameur de Haro, Chartre Normande & Lettres à ce contraires. Car tel eſt notre plaiſir. DONNE' à Verſailles le trente-uniéme jour de Janvier, l'An de grace mil ſept cent trente-huit, & de Notre Regne le vingt-troiſiéme. Par le Roy en ſon Conſeil. SAINSON.

Regiſtré ſur le Regiſtre IX. de la Chambre Royale & Syndicale des Imprimeurs & Libraires de Paris, N°. 589. fol. 551. conformément au Reglement de 1723. A Paris ce 3. Février 1738.

LANGLOIS, *Syndic.*